studi interculturali

STUDI INTERCULTURALI 2/2014 ISSN 2281-1273
MEDITERRÁNEA - CENTRO DI STUDI INTERCULTURALI
DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI - UNIVERSITÀ DI TRIESTE

Studi interculturali 2/2014

«¿Es, por ventura, demasiado oneroso este imperativo de la comprensión? ¿No es, acaso, lo menos que podemos hacer en servicio de algo, comprenderlo? ¿Y quién, que sea leal consigo mismo, estará seguro de hacer lo más sin haber pasado por lo menos?»

Studi Interculturali #2/2014
issn 2281-1273 - isbn 978-1-326-00121-6

MEDITERRÁNEA - CENTRO DI STUDI INTERCULTURALI
Dipartimento di Studi Umanistici
Università di Trieste

A cura di Mario Faraone e Gianni Ferracuti

Grafica e webmaster: Giulio Ferracuti
www.interculturalita.it

Studi Interculturali è un'iniziativa senza scopo di lucro. I fascicoli della rivista sono distribuiti gratuitamente in edizione digitale all'indirizzo *www.interculturalita.it*. Nello stesso sito può essere richiesta la versione a stampa (*print on demand*).
© Copyright di proprietà dei singoli autori degli articoli pubblicati: la riproduzione dei testi deve essere autorizzata. Le fotografie originali sono di Giulio Ferracuti.
Mediterránea ha il proprio sito all'indirizzo *www.retemediterranea.it*.
Il presente fascicolo è stato inserito in rete in data 28.8.14

Gianni Ferracuti
Dipartimento di Studi Umanistici
Università di Trieste
Androna Campo Marzio, 10 - 34124 Trieste

SOMMARIO

Gianni Ferracuti:
José Ortega y Gasset e il modernismo: Cento anni di Meditaciones del Quijote *7*

Giuseppe D'Acunto:
Ortega y Gasset: la metafora come parola «esecutiva» *39*

José Ortega y Gasset:
Temi dell'Escorial *52*

Mario Faraone:
«Prompted by motives of curiosity»: l'orientalismo interculturale di William Beckford, autore di Arabian Tales nell'Inghilterra del XVIII secolo *70*

Pier Francesco Zarcone:
Martin Buber e l'anarchismo *140*

Guido Bulla:
«Who is it that can tell me who I am?». Shakespeare, Stow, White: radici interculturali della Letteratura Australiana di lingua inglese *171*

Rosanna Sirignano:
Popular wisdom and marriage customs in a Palestinian village: Proverbs and sayings in Hilma Granqvist´s work *189*

Giovanna Manzato:
La giovane Europa: politiche giovanili e viaggi interculturali tra vecchi confini e nuovi cittadini *209*

Mirza Mejdanija:
L'ultima stagione dei racconti sveviani *221*

Irma Hibert:
Posmodernidad, globalización, identidad *230*

Edina Spahić:
El tratamiento de la fraseología en La tía Julia y el escribidor *245*

SEGNALAZIONI, NOTE, RECENSIONI *259*

JOSÉ ORTEGA Y GASSET E IL MODERNISMO

CENTO ANNI DI MEDITACIONES DEL QUIJOTE

GIANNI FERRACUTI

La maggior parte dei manuali e dei dizionari enciclopedici riporta la notizia che il primo ad usare il termine *postmoderno* sarebbe stato il critico Federico de Onís nella sua *Antología de la poesía española e hispanoamericana* (Centro de Estudios Históricos, Madrid 1934); in pochi casi viene precisato che Onís non si occupava affatto della modernità, né di questioni filosofiche. Modernismo è il nome spagnolo di una rivoluzione artistica diffusa in tutta Europa: in Italia la conosciamo come decadentismo, altrove compare come *Jugendstil*, *art nouveau* o simili.[i] Quando Onís compilava la sua pregevole antologia, si riteneva co-

[i] Il modernismo è un movimento artistico letterario originato dalla rivoluzione estetica avviata da Baudelaire e Gautier, tra gli altri, e diffusasi in tutta Europa. Corrisponde a ciò che in Italia chiamiamo abitualmente decadentismo. Inizialmente venne considerato un'avanguardia di breve durata, tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento; oggi lo si ritiene un fenomeno epocale, che dalla metà dell'Ottocento giunge fino ai giorni nostri, includendo tutte le avanguardie e gli stili

munemente che il modernismo fosse un'avanguardia di breve durata (mentre oggi lo si considera un movimento epocale che va da Baudelaire ai giorni nostri), pertanto certi poeti, caratterizzati da scelte stilistiche diverse da quelle della prima generazione modernista, vennero definiti *postmodernisti*. In nessun caso si faceva riferimento a contenuti di tipo teorico, simili a quelli trattati posteriormente da Lyotard ne *La condition postmoderne*.[ii] Tuttavia, già alla fine dell'Ottocento risultava evidente che il rinnovamento modernista investiva tutte le arti, non solo la letteratura, produceva profonde trasformazioni nella vita sociale (architettura, moda e design) e implicava cambiamenti in ogni ambito del sapere, dalla scienza alla politica, dalla religione alla filosofia: non è un caso che Manuel Machado, nel presentare un elenco dei principali esponenti dell'avanguardia modernista, facesse anche il nome di Ortega y Gasset - peraltro nel 1913, quando ancora Ortega non aveva pubblicato il suo primo libro, le *Meditaciones del Quijote*. Orbene, un elemento comune a quasi tutti (se non tutti) gli esponenti del modernismo era l'avversione nei confronti della cul-

dentro una concezione dell'arte come creazione libera e incondizionata, in cui l'unica regola è l'assenza di regole, per tradurre in immagini artistiche l'emozione estetica e l'idea del bello propria a ciascun artista. Su ciò si vedano i miei saggi: «Modernismo, teoria e forme dell'arte nuova», volume monografico di *Mediterránea*, n. 8, 2010 <*www.retemediterranea.it/mediterranea/mediterranea_1-12.htm*>, e «Contro le sfingi senza enigma: estetismo, critica antiborghese e prospettiva interculturale nel modernismo», in *Studi Interculturali*, I, 2014, pp. 164-220 <*www.interculturalita.it*>. Questa concezione epocale del modernismo, per molto tempo estranea alla critica, era abitualmente affermata dagli scrittori del tempo, come Ramón del Valle-Inclán, Manuel Machado o Juan Ramón Jiménez [cfr. ad esempio Manuel Machado, «Los poetas de hoy», in *La guerra literaria (1898-1914)*, Imprenta Hispano-Alemana, Madrid 1913 (*sic*), pp. 15-39]. In questa interpretazione estesa del modernismo scompare la nozione di generazione del 98, che in buona sostanza si è rivelata un equivoco storico (cfr. G. Ferracuti, *Contro le sfingi senza enigma...*, cit., pp. 202-12). Per una panoramica sulla letteratura spagnola del tempo, cfr. G. Ferracuti, «Profilo storico della letteratura spagnola», *Mediterránea*, n. 22, 2013, pp. 340-479 <*www.retemediterranea.it*>. Per un'introduzione generale al pensiero di Ortega, cfr. G. Ferracuti, *José Ortega y Gasset, esperienza religiosa e crisi della modernità*, Il Cerchio, Rimini 1992 (ora come vol. 15, 2013 di *Mediterránea* <*www.retemediterranea.it*>). Sul pensiero giovanile di Ortega e la formazione del suo sistema filosofico, G. Ferracuti, «L'invenzione del Novecento, Intorno alle *Meditazioni sul Chisciotte* di Ortega y Gasset», *Mediterránea*, 17, 2013, pp. 7-153; per la formazione del pensiero politico orteghiano, cfr. G. Ferracuti, «Traversando i deserti d'Occidente, Ortega y Gasset e la morte della filosofia», *Mediterránea*, 13, 2012, in particolare i capitoli «Ortega, la fenomenologia e il gran sole del mediterraneo», pp. 9-44, «Etnia, nazione, democrazia in Ortega», pp. 45-68. Cfr. ancora: id., «Liberalismo, socialismo, nazione, realismo politico: la polemica Ortega-Romanones», *Rivista di Politica*, n. 2, 2013, pp. 33-61. Sugli sviluppi posteriori del pensiero di Ortega: id., «Ortega e la fine della filosofia», in Giuseppe Cacciatore, Armando Mascolo (ed.), *La vocazione dell'arciere: prospettive critiche sul pensiero di José Ortega y Gasset,* Moretti & Vitali, Bergamo 2012, pp. 163-201.

[ii] Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne: rapport sur le savoir,* Les Éditions du Minuit, Paris 1979 (*La condizione postmoderna: rapporto sul sapere*, Feltrinelli, Milano 1981).

tura borghese e della concezione borghese della modernità; al riguardo occorre però distinguere tra:

- la concezione non ideologica della modernità, ovvero il modo comune di intendere tale termine;
- l'idea borghese che concepisce la modernità come un'epoca storica, caratterizzandola con determinati principi e valori, generalmente desunti dai luoghi comuni del progressismo idealista o positivista e dal razionalismo;
- la critica di questa concezione borghese della modernità, sviluppata da Ortega nelle *Meditaciones del Quijote*, senza alcun ricorso all'infelice e contraddittoria nozione di *postmodernità*.

1. Una piccola premessa teorica

Nel suo significato basilare, *modernità* indica la qualità di ciò che è recente e caratterizza il presente. L'introduzione di novità nella vita sociale, si tratti di oggetti, usi o idee e mode, è un fatto normale e di per sé non ha alcun valore ideologico: il nuovo non costituisce una categoria, in quanto le novità possono essere le più disparate tra loro e l'unico carattere che le accomuna è negativo: è il non essere vecchie; in sé e per sé, un certo numero di cose e usi moderni non costituisce un'epoca. Perché il moderno venga inteso come un'epoca e contrapposto alla tradizione, sono necessari due fattori. Il primo ha carattere ideologico: si deve essere tendenzialmente portati a ritenere che il nuovo rappresenti un miglioramento rispetto al vecchio; il secondo è un carattere sociale: un certo complesso sufficientemente organico di idee e usi nuovi è diventato socialmente vigente, ovvero un certo mondo sociale e culturale preesistente ha subito modificazioni strutturali irreversibili, e una nuova epoca sostituisce la precedente. L'idea borghese della modernità consiste appunto nel ritenere che questa nuova epoca, strutturata sulla base di certi valori ben identificati nella cultura borghese, sia superiore all'epoca o alle epoche precedenti.

Questa concezione si forma in maniera compiuta nel periodo illuminista, sulla scorta di una serie di ingenuità quali la svalutazione dell'intero medioevo come parentesi storica, o la concezione della società come apparato di continuo e illimitato miglioramento. Dopo la rivoluzione francese, la borghesia trionfante farà sua questa idea epocale della modernità, che il progressismo idealista e quello positivista dell'Ottocento sanciranno come dogma: la concezione ideologica della modernità è la prima delle ideologie moderne e su di essa poggiano tutte le altre, in particolare il primato della ragione e la presunzione di poter spiegare il reale attraverso le sue costruzioni concettuali. Contemporaneamente alla diffusione di questa concezione borghese, la società europea esperimenta un possente sviluppo tecnologico e radicali trasformazioni che rendono obsolete forme di vita attestate da millenni, al punto che tali novità sembrano avere un carattere travolgente, rappresentando la morte definitiva di un sistema di vita tradizionale: la forma borghese della modernità ottocentesca - che è diversa dalle precedenti forme di modernità, dalla rinascita carolingia all'umanesimo, dal rinascimento al barocco, all'illuminismo - si presenta come *la* moderni-

tà per antonomasia.[iii] Tutte le forme di modernità precedenti l'avvento della borghesia sono considerate come un cammino preparatorio, in un'ottica progressista, dell'epoca borghese intesa come epoca della modernità compiuta.

In questo lavoro interpretativo il concetto di modernità viene elaborato parallelamente al concetto correlativo di tradizione, che di fatto gli è complementare; più precisamente, inteso come categoria astratta e metastorica, esso è l'antecedente del concetto di modernità. Questa si definisce in relazione all'altra: con un esempio banale, il primato della ragione come strumento di conoscenza è *moderno* solo perché si è definita *tradizionale* la subordinazione della ragione ad una visione dogmatica che traduce in principi indiscutibili una rivelazione divina. In realtà, la contrapposizione tra modernità e tradizione riguarda due principi astratti, che poco o nulla hanno a che vedere con la realtà storica, soprattutto se non ci si limita alla cultura europea. Per analogia, è come se dividessimo un cerchio in due sezioni: spostando la linea di separazione, una porzione del cerchio aumenta di superficie, e contemporaneamente l'altra diminuisce: limitando la tradizione ad alcuni valori e ad alcune forme storiche (compito realizzato in buona misura dalla controriforma), tutto ciò che non rientra in tali valori risulta automaticamente moderno.

Per capire che tradizione e modernità sono concetti del tutto teorici e interpretativi, basta scrivere una sola parola: ellenismo. La civiltà ellenista o alessandrina, che abbraccia il mondo mediterraneo, può essere definita tradizionale? Se la risposta è affermativa, salta l'idea astratta della Tradizione con maiuscola, come scrivono i tradizionalisti; se è negativa, salta la concezione epocale della Modernità con maiuscola, come scrivono i progressisti: i caratteri della tradizione, contro cui polemizzano i moderni, non sono presenti nella civiltà alessandrina (ad esempio, la svalutazione della ragione come strumento di conoscenza), e contemporaneamente, molti valori che i tradizionalisti rimproverano alla modernità costituiscono l'ossatura portante delle culture mediterranee e di una civiltà che nell'ellenismo ha il suo culmine. Detto in altri termini, la definizione teorica della Tradizione è ottenuta eliminando elementi che facevano parte delle prassi tradizionali storicamente documentate, ed è tanto astratta quanto la definizione teorica della Modernità. E si rasenta il ridicolo quando si definiscono le due squadre, la tradizionale e la moderna, inserendo fenomeni culturali e personaggi storici nell'una o nell'altra a seconda dei propri gusti personali: Socrate è moderno, san Tommaso no; il rinascimento è moderno, la controriforma no; l'espansione coloniale è moderna, le crociate no; la purezza etnica e il razzismo sono tradizionali (quando mai?), il socialismo è moderno...

[iii] Cfr. David Frisby, «Modernità», in *Enciclopedia delle scienze sociali*, edizione online all'indirizzo <*www.treccani.it/enciclopedia/modernita_(Enciclopedia_delle_scienze_sociali)*>; Gianluca Sadun Bordoni, *Modernità*, Enciclopedia Treccani online <*www.treccani.it/enciclopedia/modernita*>. Nella critica all'idea di modernità e tradizione seguo l'interpretazione data da Ortega in «En torno a Galileo», *Obras completas*, Revista de Occidente, Madrid 1966 e segg., 12 voll., vol. V, pp. 9-164. Cfr. anche G. Ferracuti, «Difesa del nichilismo: ventura e sventura dell'uomo-massa nella società contemporanea», *Mediterránea*, 18, 2013, pp.4-59.

Nella realtà storica non è possibile predisporre un catalogo dei valori che appartengono alla tradizione e, accanto, in fiera contrapposizione, un altro catalogo con i valori della modernità. Se all'interno di una comunità tradizionale compattamente buddhista si sviluppa un nucleo, una comunità, di cattolici, tale comunità funziona oggettivamente come un elemento di modernità: implica una trasformazione dell'assetto culturale vigente, cioè del mondo in cui vive il singolo, il quale, per la semplice presenza nel suo orizzonte delle culture cattolica e buddista, si ritrova col problema di dover scegliere quale dovrà essere la sua cultura, ovvero quale delle due gli sembra vera; e se la situazione precedente, con la presenza di un'unica cultura, la definiamo tradizionale, la situazione nuova è la modernità: non è questione di valori, ma della presenza di più culture anziché di una cultura unica vigente. Orbene, la pluralità delle culture e il loro incontro è il dato basilare della storia umana e produce quella condizione del tutto normale esemplificata nell'ellenismo: la coesistenza di tante tradizioni all'interno di uno stesso ambito sociale. La tradizione, intesa come la cultura in cui il singolo si sente inserito e nella quale trova gli strumenti e i significati che gli servono per vivere, è un'entità dinamica che si serve della conservazione del passato e dell'innovazione, nonché della critica che permette di selezionare cosa va conservato e dove va innovato.

Come si diceva, la trasformazione della modernità in una categoria si diffonde, e si generalizza fino a diventare una specie di presupposto indiscutibile, in contemporanea con il trionfo sociale della borghesia: la cultura borghese è la cultura moderna per eccellenza. Lo strumento essenziale di questa modernità si racchiude in una sola parola: razionalizzazione - in filosofia come in politica, in economia come nell'arte, nei costumi come nella scienza, nella morale come nella religione. La razionalità è il comun denominatore di tutti gli aspetti della modernità borghese e di tutte le ideologie che vi prendono corpo.[iv] Bisogna dire che il cammino della razionalità non è stato una marcia trionfale priva di resistenze, al contrario, sul piano culturale il razionalismo illuminista subisce fortissime contestazioni e si potrebbe definirlo una stagione di breve durata, contro cui si erge il gigante emozionale del romanticismo e della sua prole: Nietzsche, l'irrazionalismo, la rivalutazione delle culture popolari e di quelle europee; però questa possente reazione culturale non scalfisce la trasformazione pratica della società realizzata dal ceto borghese, con le sue capacità imprenditoriali, con la tecnologia, con la rivoluzione industriale, ed è questa forma moderna di vita a diffondersi e dominare in Europa e America del Nord: la modernità borghese, se non è un diritto, è tuttavia un fatto.

Questo fatto produce alcuni fenomeni interessanti per la nostra analisi. Il primo è di ordine artistico. Il mondo è cambiato, i panorami sono cambiati, laddove prima si vedevano solo mucche e prati, ora si vedono i fumi delle ciminiere e dei treni a vapore: è il caso di rappresentare artisticamente queste realtà? La grande risposta viene da Baudelaire: non

[iv] Cfr. su ciò la critica a Cartesio mossa da Ortega in «El tema de nuestro tiempo», *Obras completas*, cit., vol. III, specialmente pp. 160-1 (1923).

solo è il caso, ma è un dovere: occorre dipingere la vita moderna, estrarne artisticamente la sua bellezza e, attraverso l'arte, riportarla a un significato e inserirla, come novità, in una tradizione culturale: questo impegno produce l'arte nuova, il modernismo. Secondo punto: l'arte nuova produce opere innovative, senza precedenti per il loro aspetto o il loro stile, e il borghese non le capisce né le apprezza; il borghese non ha gusto estetico, non ha interesse ai valori culturali, se non per ciò che può ricavarne come immagine personale, come lustro e propaganda. Al borghese non interessa che la locomotiva sia bella, ma che trasporti merci e persone e sia uno strumento di profitto (tale ovviamente l'interpretazione che del borghese viene data in ambito modernista: io mi limito a riassumere con parole mie). Da qui la polemica dura degli artisti modernisti contro la borghesia: la provocazione, la vita *bohémienne*, la poetica dei bassifondi e dell'emarginazione, l'ostentata violazione delle norme di comportamento che per il borghese rappresentano la civiltà: rifiuto del lavoro, rifiuto del moralismo, estetismo esasperato, marginalità. Ma anche: revisione critica dei presupposti culturali su cui si fonda la visione borghese, con una ripresa della polemica romantica, su basi molto più rigorose e scientifiche.

La ricerca filosofica di Ortega si inserisce in questo contesto, a stretto contatto con il movimento modernista: *Meditaciones del Quijote* rappresenta la conclusione di una decina d'anni di studi e propone una concezione del realismo originale rispetto alla cultura spagnola (Unamuno) e a quella europea, soprattutto tedesca. Si tratta di una prospettiva che, accanto alla sua ovvia avversione alla filosofia idealista, presenta una critica radicale anche al realismo positivista ottocentesco e in generale a tutti i presupposti del pensiero moderno borghese. Un elemento di estremo interesse è che questo realismo *filosofico* viene elaborato a partire da studi molto accurati sul realismo *estetico*, cioè sull'estetica modernista della rappresentazione della realtà.

2. Verso una nuova idea del realismo: l'equivoco sull'estetismo

Oltre alle *Meditaciones del Quijote*, nel 1914 Ortega pubblica altri due importanti saggi: il testo della conferenza *Vieja y nueva política* e l'*Ensayo de estética a manera de prólogo*. Meno celebrati delle *Meditaciones*, anche se notissimi, questi due saggi confermano l'idea che il cammino intellettuale percorso dal filosofo spagnolo nei dieci anni precedenti è sfociato nella formulazione di un pensiero organico, maturo e illustrato con estrema chiarezza. La nota fondamentale comune agli scritti del '14 è facilmente individuabile in una prospettiva realista molto innovativa: realismo filosofico ed esistenziale nelle *Meditaciones del Quijote*, realismo politico nella conferenza, ed estetica realista nell'*Ensayo*. In quest'ultimo testo, peraltro, la riflessione estetica si fonde con un superamento in senso realista della fenomenologia husserliana, che fornisce un'eccellente chiave di lettura delle *Meditaciones del Quijote*. A questa complessa reinterpretazione del realismo Ortega arriva attraverso varie linee di ricerca, la più feconda delle quali mi sembra essere, appunto, quella estetica, legata al dibattito sull'arte del modernismo e delle avanguardie.

Relativamente alle manifestazioni artistiche del tempo, i primi scritti di Ortega rivelano la presenza di due aspetti che, da un certo punto di vista, appaiono contraddittori e verranno armonizzati nel volgere di alcuni anni: da un lato un forte interesse per l'avanguardia modernista, di cui sono apprezzati molti temi, in particolare le nuove forme di realismo; dall'altro, una concezione dell'arte che presenta ancora elementi romantici e prova disagio nei confronti di un'eccessiva ostentazione di estetismo. Si può vedere una prima manifestazione di simpatia per il modernismo già in *Glosas* (pubblicato nella rivista *Vida Nueva,* 1902), dove Ortega si dichiara a favore di una critica d'arte militante, che rinunci fin dall'inizio al fantasma dell'imparzialità e del giudizio dogmatico: «*Imparzialità, vuol dire* impersonalità. *Essere impersonale è uscire fuori da se stessi*».[v] Una critica impersonale equivale a sostituire le valutazioni personali con l'influenza della massa, cosa di cui, peraltro, la massa neppure si accorge: «*Essendo impersonale, la massa non ha memoria della sua stessa identità, in virtù della quale l'individuo si riconosce oggi come lo stesso di ieri. Vale a dire: quell'opinione non è l'opinione della gente. Neppure è quella del critico: ha abdicato*».[vi] È necessario, per Ortega, un movimento contrario: uscire incontro alle cose, «*urtare con esse*», essere personalissimi nelle proprie affermazioni e negazioni. Soprattutto, insiste, «*occorre essere sinceri*».[vii]

Questa esigenza di personalità e sincerità è innegabilmente un tratto modernista, e viene ribadita da molti autori dell'epoca,[viii] ed è in piena sintonia con il carattere antiaccademico e antidogmatico del modernismo. Tuttavia, entrando in un discorso più specificamente estetico, si nota il contrasto a cui accennavo più sopra: in *Moralejas* (1906) la difesa della critica militante è unita a una svalutazione dell'estetismo modernista. Ortega vi difende, con ironia, una critica «*barbara*», capace di arrivare all'essenziale, sfrondando tutto

[v] J. Ortega y Gasset, «Glosas», in *Obras completas*, vol. I, Revista de Occidente, Madrid 1966, pp. 13-8, part. p. 14. *Vida Nueva* fu una rivista nata poche settimane dopo la fine, ingloriosa per la Spagna, della guerra di Cuba nel 1898; era fortemente impegnata sul fronte del rinnovamento estetico, in chiave modernista, e politico, con marcate simpatie socialiste. Era molto accentuata la polemica contro «il vecchio», con un carattere di ribellione generazionale.

[vi] *ibid*., p. 16.

[vii] *ibid*., p. 17.

[viii] Si veda ad esempio Ramón del Valle-Inclán, «Breve noticia acerca de mi estética cuando escribí este libro», in *Corte de amor: Florilegio de honestas y nobles damas,* Imp. de Balgañón y Moreno, Madrid 1908 (cfr. l'edizione Perlado, Madrid 1914, pp. 18-32; cfr. anche Èliane Lavaud, «Un prologue et un article oubliés: Valle-Inclán, théoricien du modernisme», *Bulletin Hispanique*, tome 76, n° 3-4, 1974, pp. 353-75); M. Machado, *Los poetas de hoy*, cit., pp. 15-39. L'intera estetica modernista poggia sul principio dell'espressione sincera di ciò che l'artista sente, e naturalmente ciò che sente ha due aspetti: il complesso delle sue emozioni e ciò che viene *sentito della realtà*. Dall'espressione quanto più sincera possibile di questa percezione derivano le innovative scelte lessicali del modernismo e la sua rappresentazione antiaccademica della realtà.

ciò che di artificioso è stato riversato nel tempo sulla semplicità naturale.[ix] La critica deve cogliere di un'opera ciò che essa può fornire come nutrimento vitale, ciò che di un libro «*può passare a me, diventare sangue e carne miei*», trascurando (e qui entra in contrasto con il modernismo) tutti i tecnicismi e gli estetismi del letterato: «*Queste "vinte difficoltà", queste accuratezze di bottega, tutta la manualità dell'artigiano, che valore possono avere per me, che non sono artigiano, che sono nudo lettore, se non entrano in me?*».[x]

L'occasione dell'articolo è la recensione della prima antologia dei poeti modernisti, *La corte de los poetas*,[xi] ai quali Ortega rimprovera il disinteresse per i temi profondi della vita umana, che considera materia principale dell'arte: avverte nella letteratura e nella vita del tempo un «*prurito di genialità e di fanfaroneria*» e constata che il suo modo di vedere i temi universali, nazionali e privati è «*esattamente opposto a quello che lasciano intravedere questi poeti del mio tempo*».[xii] La poesia modernista gli appare manierata, narcisista, intellettualmente povera: «*Così sono le letteratura di decadenza che trascurano tutti gli interessi umani e nazionali, per curarsi solo del virtuosismo, apprezzato da esperti, iniziati e colleghi dell'arte*».[xiii] Da qui, nella poesia modernista, una sorta di deificazione della parola, che viene intesa come valore, anziché come segno di valori: «*Questi poeti fanno materia artistica di ciò che è solo strumento per plasmare quella materia, nuova e unica in tutte le arti, la Vita, la sola che porta frutti estetici*».[xiv] Per converso, manca nella nuova poesia un'aspirazione nazionale, capace

[ix] J. Ortega y Gasset, «Moralejas», in *Obras completas*, cit., vol. I, pp. 44-57, p. 44: «*Secoli e secoli di cultura hanno in tal modo confuso le necessità umane, soprattutto quelle morali, sempre più facili da deformare, che a volte è sano disfare il cammino e rinnovare in un certo punto l'originaria semplicità. Sembra come se l'umanità abbia bisogno ogni tanto di prendere una dose di ingenuità per poter continuare a vivere*».

[x] *ibid.*, p. 45.

[xi] *La corte de los poetas, florilegio de rimas modernas*, 1906 (Renacimiento, Colección Laurel nº. 1, Sevilla 2009, edizione facsimile dell'originale), prima antologia della poesia modernista, curata da Emilio Carrere. Cfr. Marta Palenque, *La recepción de «La corte de los poetas» (1906), antología de Emilio Carrere, en la prensa española de la época*, <*www.cervantesvirtual.com/obra-visorla-recepcion-de-la-co/rte-de-los-poetas-1906-antologia-de-emilio-carrere-en-la-prensa-espanola-de-la-epoca/html/b1849068-71fc-4126-843a-e25705b60447_2.html#I_0_*>.

[xii] J. Ortega y Gasset, *Moralejas*, cit., p. 46.

[xiii] *ibid.*, p. 47.

[xiv] *ibid.*, p. 50. Scrive Ortega in polemica con l'estetismo modernista: «*Non basta, no, per essere poeta, pettinare con ritmo e lima lo zampillino sonoro di una fonte; bisogna essere fonte, sorgente, profonda vena di umanità che condensa santa energia estetica, rinnovatrice, stimolante, consolatrice*» (*ibid.*, p. 51), formulando inconsapevolmente il programma che, qualche anno dopo, sarà proclamato dal *creacionismo* di Vicente Huidobro: questo per indicare che la sua critica al modernismo non parte mai da una prospettiva accademica. Contro il primato della tendenza estetizzante, Ortega assegna all'arte un compito salvifico: «*L'arte ci salva - pensava Schopenhauer - da questa coscienza individuale con cui viviamo ordinariamente e che ci fa percepire il viavai dei fenomeni, la nascita e la fine delle cose, il desiderio e il fallimento del nostro desiderio; l'arte ci aiuta a emergere, c'innalza fino a quella "coscienza migliore" in cui cessiamo di essere individui e contempliamo solo gli ampi, immutabili stati dell'anima universale. I nuovi poeti hanno quest'idea sovraesistenziale e salvifica dell'arte, questa intenzione metafisica nella*

di forgiare ideali e caratteri: «*Mentre la Spagna cricchia d'angoscia, quasi tutti questi poeti vagano ingenuamente intorno ai poeti dell'attuale decadenza francese e con le pietre grezze del verbo castigliano vogliono riprodurre fontanelle versaglieschе, merende in penombra in stile Watteau, erotiche leggiadrie e nervose infatuazioni della vita smidollata, sonnambula e femminile di Parigi*».[xv]

Il compito di propulsione nazionale assegnato all'arte sembra avere un'origine romantica: l'arte viene considerata un'attività liberatoria, che sottrae la vita al dominio della volgarità, mettendola a contatto con realtà perenni e grandi angosce dell'umanità:

> *Io non so cosa penserai tu, lettore, ma per me la volgarità è la realtà di tutti i giorni, ciò che i minuti portano nelle loro giare uno dopo l'altro; il cumulo di fatti significativi o insignificanti, che sono l'ordito delle nostre vite e che sciolti, sparpagliati, senz'altro collegamento che la loro successione, non hanno senso. Ma a sostenere, come il tronco un rigoglioso fogliame, queste realtà di tutti i giorni, esistono le realtà perenni, cioè le ansie, i problemi, le passioni cardinali del vivere dell'universo. A queste arriva l'arte, s'immerge e quasi annega in loro l'artista vero e, usandole come centri energetici, riesce a condensare la volgarità e a dare un senso alla vita. [...] Se non sei immerso nelle grandi correnti del sottosuolo che collegano e animano tutti gli esseri, se non ti preoccupano le grandi angosce dell'umanità, a dispetto dei tuoi lindi versi a mani che sono bianche, a giardini che muoiono per amore di una rosa, a una minuta tristezza che ti gironzola come un topo sul petto, non sei un poeta, sei un filisteo del chiaro di luna.*[xvi]

Ortega, dunque, si colloca all'interno del movimento modernista (non ha mai difeso un'arte accademica), cercando di distinguere tra le varie posizioni del movimento, ma sembra che non abbia ancora messo a fuoco il valore dirompente dell'estetismo.[xvii] Nella sua polemica, più che appoggiarsi alla letteratura dell'Ottocento, che non era certo priva di sentimento nazionale, trova una sponda nel modernismo di Azorín. In particolare cita *Los pueblos*, dove rinviene un carattere *castizo*. Non è questo un termine di semplice traduzione: si può intendere *lo castizo* come *l'elemento puramente ispanico* di un testo, di un'opera d'arte o di un pensiero.[xviii] In questo modo, nel modernismo spagnolo Ortega *pone* (sotto-

---

loro elaborazione della bellezza? Certamente no» (*ibid*., p. 51). La nozione di *salvataggio* è molto importante nei primi scritti di Ortega e avrà una formulazione compiuta nelle *Meditaciones del Quijote* (cfr. G. Ferracuti, «L'invenzione del Novecento: intorno alle *Meditazioni sul Chisciotte* di Ortega y Gasset», *Mediterránea*, 17, 2013, pp. 31-49 <*www.retemediterranea.it*>).

[xv] J. Ortega y Gasset, *Moralejas*, cit., p. 50. Probabilmente non traspare dalla traduzione, ma si consideri che lo stile di questo articolo è molto elaborato, e molto modernista.

[xvi] *ibid*., cit., p. 51.

[xvii] In proposito, cfr. G. Ferracuti, *Contro le sfingi senza enigma: estetismo, critica antiborghese e prospettiva interculturale nel modernismo*, cit., pp. 188-192 e 212-20. Va detto che, facendo critica letteraria, Ortega si è sempre trovato più a suo agio con la prosa che con la poesia.

[xviii] In realtà si tratta di una brutta parola: deriva da *casta* ed entra in uso in riferimento al conflitto razziale scatenato a partire dai re cattolici contro ebrei e musulmani (poi *moriscos)* quando si propone per la prima volta l'equazione Spagna = cattolicesimo. Poi la memoria del conflitto razziale

lineo il carattere attivo di questo verbo) una distinzione tra un'arte ritenuta (erroneamente, a mio parere) frivola e decorativa, espressione di un estetismo fine a se stesso, e un'arte più profonda, capace di esprimere, nelle forme nuove dell'avanguardia, i temi più impegnativi dell'esistenza e le grandi questioni nazionali. Subito dopo, nella terza parte del saggio, introduce una considerazione sull'esperienza vissuta del paesaggio e sul carattere pedagogico della contemplazione della natura. Si tratta però di riflessioni attribuite a un personaggio fittizio, Rubín de Cendoya, come se Ortega volesse distanziarle da sé, evocando dei temi di cui non si attribuisce esplicitamente la paternità. Questo Rubín (che a me ha sempre suggerito, senza prove, l'idea ironica di un piccolo Rubén - nel senso di Rubén Darío), percepisce, al contatto col paesaggio, un senso di permanenza e di continuità, che evoca il sublime romantico di ispirazione kantiana.[xix]

L'anno successivo, in *Teoría del clasicismo*,[xx] Ortega tenta di superare questa emozione attraverso l'elaborazione di una nuova idea del classicismo, che prende le distanze da Rubín de Cendoya. L'idea, però, è esposta con una certa fatica, come se si trattasse di una riflessione ancora in corso e, caso raro in Ortega, la terminologia usata appare inutilmente confusa. Si inizia con l'affermazione, infelice, che cultura è sinonimo di classicismo, intendendo naturalmente un concetto del tutto diverso da quello solitamente indicato con tale termine. Il termine classicismo non viene riferito primariamente all'arte e non allude qui a un principio di imitazione dei modelli classici, che viene anzi aspramente criticato; il classico non appartiene al passato, ma può nascere in qualunque momento storico: classico è la qualità di tutto ciò che incrementa la vita nazionale. Con questa avvertenza, Ortega rifiuta la contrapposizione tra classico e moderno (suppongo che attribuisca a *Los pueblos* di Azorín il carattere di classico), suggerendo l'idea che si possa essere artisti moderni e produrre opere che, pur appartenendo per stile e concezione al nostro tempo, siano nondimeno classiche - dotate di *una loro specifica* classicità: il che ci richiama alla mente *Le peintre de la vie moderne* di Baudelaire e, dunque, la grande rivoluzione estetica dell'arte

---

si perde, e *castizo* finisce col diventare equivalente di *tradizionale ispanico*, ma sempre con una sfumatura di avversione verso il non ispanico. Cfr. G. Ferracuti, *L'amor scortese: fanatismo, pulizia etnica e trasgressione nell'epoca dei re cosiddetti cattolici*, La Goliardica, Trieste 1998, ora come volume monografico di *Mediterránea*, 14, 2013 <*www.retemediterranea.it*>. Cfr. Azorín, *Los pueblos (Ensayos sobre la vida provinciana)*, Biblioteca Nacional y Extranjera, Madrid 1905.

[xix] *«Lasciando andare lo sguardo sull'oscura linea dove s'infrange il cielo, avverto che nella mia anima c'è un grumo metastorico che viene da una conca del passato e si appresta a gettarsi in un futuro senza limiti. Questa montagna ha perpetuato il suo profilo attraverso i secoli, e in quel profilo ieratico i miei sguardi si riuniscono con quelli di tutte le generazioni morte di spagnoli [...]. Un'ansia infinita di permanenza trasuda da quanto di più intimo vi è in noi, mentre la ragione ci anticipa l'immagine di una morte certa. [...] Queste montagne sono necessarie nella meccanica dell'universo; ma tu ed io, che ora siamo dinanzi a loro, dobbiamo produrgli lo stesso effetto tra il burlesco e il sorprendente prodotto in noi da ciò che chiamiamo casualità. Credimi, amico, tu ed io siamo una casualità. Invece questo paesaggio mi fa scoprire una parte di me più compatta e nerboruta, meno fugace e casuale»* (J. Ortega y Gasset, *Moralejas*, cit., pp. 53-4).

[xx] id. (1907), «Teoría del clasicismo», in *Obras completas*, cit., vol. I, pp. 68-75.

nuova.[xxi] Di per sé quest'idea non è originalissima; la novità sta semmai nel corollario: il classico, non essendo più contrapposto al moderno, è tuttavia opposto al romantico. Classico e romantico definiscono due atteggiamenti costantemente presenti nella cultura europea: «*Classici e romantici sono sempre esistiti, dalla Grecia in poi: la storia europea, ovvero umana, è la storia delle lotte tra questi due angeli*».[xxii]

Come si diceva, in questo saggio Ortega si allontana dalle posizioni espresse con la maschera di Rubín de Cendoya, e in particolare prende le distanze dal *casticismo*, dall'equivoco concetto di *castizo*.[xxiii] L'atteggiamento romantico, a cui si oppone quello classico definito da Ortega, è rivolto costantemente al passato: Ortega si spinge a dire che il classicismo letterario, quello dell'imitazione dei modelli del passato, è una delle maschere del romanticismo. Contro di esso è necessaria una lotta per migliorarsi e superarsi: «*Questa lotta per migliorarsi, per superarsi, è l'emozione classica: e voler affermare una realtà storica come qualcosa di definitivo, siano un popolo o un eroe o il proprio "io", è l'emozione romantica che, come tentazione innumerevole, abita negli animi classici più puri*».[xxiv] Orbene, se affermare una realtà storica come definitiva è il male romantico, ne consegue la necessità di superare *lo castizo* che, essendo un patrimonio proveniente dal passato, non può essere inteso come definitivo.

Questi primi orientamenti critici trovano conferma nella lettura che Ortega fornisce di alcuni scrittori contemporanei, ad esempio Valle-Inclán.[xxv] Nella recensione di *Sonata de estío* torna l'ambiguità già vista: da un lato Ortega si muove nel quadro del modernismo, apprezzandone molti elementi innovativi; dall'altro risulta ancora legato, per alcuni aspetti, alla concezione romantica dell'arte. Trova molti elementi positivi in Valle-Inclán, in primo luogo il suo atteggiamento antiborghese, che in termini letterari significa il rifiuto della soffocante letteratura ottocentesca.[xxvi] Ne apprezza persino la raffinatezza formale, in

---

[xxi] Charles Baudelaire (1863), «Le peintre de la vie moderne», in *L'art romantique*, Calmann Levy, Paris 1885 (*Oeuvres complètes*, vol. III), pp. 51-114; Cfr. G. Ferracuti, *Contro le sfingi senza enigma*, cit., pp. 164-73.

[xxii] J. Ortega y Gasset, *Teoría del clasicismo*, cit., p. 71.

[xxiii] «*Dovendo essere nostra norma l'arricchimento della vita nazionale, credo, fratello Cendoya, sia giunto il momento di smettere di essere casticisti*» (*ibid.*, p. 72).

[xxiv] *ibid.*, p. 75.

[xxv] Al quale, tra l'altro, è dedicato il primo articolo conosciuto di Ortega, *Glosa a Ramón del Valle-Inclán*, in *Faro de Vigo, 28 agosto 1902*: un'esaltazione modernista della bellezza, dove compaiono tipici elementi modernisti, come il giardino («*Un jardín, casi un huerto al fin del cual un mirador de piedra daba su frente al mar*»), le erbe alte e la fonte («*A mi espalda, escondida entre hierbas altas, una fuente vertía su chorro interminable*»), il tramonto: cfr. *Obras completas*, vol. I, nell'edizione Taurus, Madrid 2004, pp. 3-4 (i riferimenti a questa edizione saranno indicati come *Obras completas Taurus*; nessuna indicazione specifica verrà data per la citazione dall'edizione della Revista de Occidente).

[xxvi] J. Ortega y Gasset, «La "Sonata de estío" de Ramón del Valle-Inclán», in *Obras completas*, cit., vol. I, pp. 19-27, part. pp. 20-1: «*La letteratura francese naturalista è stata un lungo lamento, una lamentosa salmodia per i diseredati. [...] Tutte le difficoltà della lotta per l'esistenza hanno assalito la fantasia*

cui coglie acutamente un ulteriore segno della critica alla borghesia,[xxvii] e apprezza i virtuosismi stilistici[xxviii] e il carattere non *castizo* della prosa dell'autore.[xxix] Più ancora: trova in Valle-Inclán, e la apprezza, una *disumanizzazione* della scrittura, termine che richiama subito alla mente il saggio del 1925 sulla *Deshumanización del arte*.[xxx] E tuttavia, esprime ancora una riserva verso questi elementi di forte estetismo, che pure sono l'armatura di un indubbio capolavoro della letteratura contemporanea:

> *Se il signor Valle-Inclán ampliasse i suoi quadri, lo stile guadagnerebbe in sobrietà, perderebbe questo carattere malaticcio immaginario e musicale, questo preziosismo, che a volte infastidisce, ma quasi sempre affascina. Oggi è uno scrittore personalissimo e interessante; allora diverrebbe un grande scrittore, un maestro di scrittori. Ma fino ad allora, perbacco!, seguirlo è peccaminoso e nocivo. [...] Quanto mi rallegrerei il giorno in cui aprissi un libro nuovo del signor Valle-Inclán senza imbattermi in «principesse bionde che filano con rocche di cristallo», né ladri gloriosi, né inutili incesti! Conclusa la lettura di questo libro possibile e dandogli qualche colpetto soddisfatto con la palma delle mani, esclamerei: «Ecco che don Ramón del Valle-Inclán abbandona le sbruffonate e ci narra cose umane, troppo umane, nel suo stile nobile di scrittore ben nato».*[xxxi]

---

degli scrittori e hanno conquistato il diritto di cittadinanza nella creazione letteraria». Cfr. R. del Valle Inclán (1903), «Sonata de estío», in id., *Sonata de primavera, Sonata de Estío,* ed. Pere Gimferrer, Espasa Calpe, Madrid 2000, pp. 99-180.

[xxvii] «*Sembra che nel XIX secolo le opere dei nostri autori fossero ispirate, più che da un'arte sincera, spontanea, da pragmatiche eloquenze e da abili prospettive da scenografo. Siccome la creazione bella non era più una necessità espansiva, un lusso di forze, un eccesso di idealismo, di forza spirituale, bensì un mestiere, un modo per vivere stimato, studiato, socialmente istituzionalizzato, si cominciò a scrivere per conquistare lettori. Mutato il fine della preparazione letteraria, cambiò l'origine e viceversa. Si scriveva per guadagnare; si guadagnava, naturalmente, tanto più quanto maggiore fosse il numero dei lettori*» (J. Ortega y Gasset, *La «Sonata de estío» de Ramón del Valle-Inclán*, cit., p. 22).

[xxviii] «*Questo piacere di unire le parole in modo nuovo o in nuove forme è l'elemento ultimo e dominante: da qui che, frequentemente, il suo stile diventi manierato; ma da qui, anche, nasce un rinnovamento del lessico castigliano e una valorizzazione precisa dei vocaboli*» (*ibid.*, p. 24).

[xxix] «*Questo compito di unire idee molto distanti attraverso un filo tenue il signor Valle-Inclán non l'ha appreso negli scrittori castigliani: è un'arte straniera, e nella nostra terra sono rari coloro che hanno avuto tali ispirazioni*» (*ibid.*, p. 25).

[xxx] «*Don Ramón del Valle-Inclán, che non emoziona né lo vuole. Solo in "Malpocado" alcuni tratti caratterizzanti commuovono il lettore. Il resto dell'opera è disumanamente (inhumanamente) asciutto di lacrime. Compone in tal maniera che non vi è in essa nessun fresco sentimentalismo...*» (*ibid.*, p. 26). Cfr. J. Ortega y Gasset, «La deshumanización del arte e Ideas sobre la novela», in *Obras completas*, cit. III, pp. 353-430; G. Ferracuti, *Modernismo, Teoria e forme dell'arte nuova*, cit., in particolare i capitoli «Novecentismo» e «L'immagine disumanizzata», alle pp. 126-88.

[xxxi] J. Ortega y Gasset, *La Sonata de estío de Ramón del Valle-Inclán*, cit., pp. 26-7.

3. L'arte come penetrazione nel mistero della realtà radicale

Nei riguardi dell'estetismo Ortega prova attrazione e repulsione al tempo stesso. Sente un evidente disagio verso un'arte che, soprattutto negli imitatori, può risultare frivola, inessenziale, insopportabilmente leziosa; eppure riconosce che quest'arte, con il suo proclamato disimpegno (peraltro solo apparente) si spinge in ambiti della vita umana che altrimenti resterebbero irraggiungibili e consegue, sul piano artistico, risultati formidabili nella descrizione della realtà. Si veda ad esempio il breve articolo dedicato al teatro di Maeterlink, *El poeta del misterio* (1904), e alla sua capacità di far vivere, con un estetismo astratto, il *mistero,* ovvero il sostrato della vita di superficie colta con i sensi ordinari: andando ad assistere a un dramma di Maeterlink, scrive Ortega, «*andiamo a visitare un mondo sconosciuto, di cui a volte abbiamo percepito dei barlumi; nei momenti di angoscia o di grande allegria, quando i nervi acutizzano la loro sensibilità e sentiremmo il rumore di una foglia che cade da un albero a grande distanza da noi*».[xxxii]

Come spesso accade in questi anni, considerazioni estetiche e problemi filosofici si sovrappongono. Ragionando sull'arte, Ortega tiene costantemente presente il fatto che l'artista è capace di penetrare là dove il filosofo, vincolato alla metodologia razionale, non riesce a giungere, e tuttavia questa straordinaria veggenza del poeta resta sempre su un piano irrazionale: il suo mondo è rappresentabile, ma non è giustificabile:

> *A volte ci sentiamo inquieti, con un eccesso di chiaroveggenza e un'acutezza della fantasia che è come un incubo a occhi aperti, dalle forme assolutamente inconcrete; sentiamo stimoli che rispondono a urti della nostra anima con i «corpi» delle idee più vaghe, in modo molto simile agli stimoli fisici: c'è nel nostro spirito un turbamento immotivato, un'ansia, che è come l'attesa di «qualcosa» di grande che sta per arrivare, che già arriva, che si avvicina trepidando. [...] «Qualcosa, qualcosa»: è l'unica parola per dire questa cosa ignota, perché è l'unica parola che afferma un'esistenza, senza segnare confini, senza dare un nome.*
>
> *Intorno a noi accadono mille cose che non riusciamo a spiegare: ci avvolge l'ignoto. L'agitazione e il rumore della vita quotidiana potranno zittire quelle voci indistinte che ci giungono non si sa da dove, perché in questa esistenza strapazzata e sonora ci dimentichiamo persino di noi stessi e non udiamo le nostre più intime reazioni; ma se restiamo soli si ergerà al nostro fianco il mistero, come un compagno ombroso, muto, di cui ignoriamo di dove venga, e che cammina con noi. Anche se adottiamo lo scetticismo più perfetto, anche se inzuppiamo i nostri sensi in tutti i piaceri, anche se chiudiamo a forza di ragionamenti le finestre della nostra interiorità, il «mistero» ci assillerà, ci tormenterà, mormorerà intorno a noi come uno sciame di api invisibili, e nel parossismo della sofferenza o del piacere noteremo una chiamata, un suggerimento che ci dà una notizia, che ci ricorda, che ci preavverte che qualcosa sta per succedere. Chi potrà negare l'esistenza del mistero che si muove dentro di noi, al nostro fianco?*[xxxiii]

[xxxii] id., «El poeta del misterio», *Obras completas I,* cit., pp. 28-32, p. 28.
[xxxiii] *ibid*., p. 29.

Esiste una vita che si svolge al di sotto della coscienza: la razionalità vi penetra a fatica e con maggior fatica trova le parole per esprimerla: «*I nostri sentimenti e i desideri più profondi, le nostre concezioni più mirabili, dette con i vocaboli perdono tutta la loro sincerità, la loro forza e la loro verità. Per quale originale cammino Maeterlink conferma la maligna frase di Harel! "La parola è stata data all'uomo per occultare i propri pensieri"*».[xxxiv]

Di nuovo, penetrare in questo regno sembra essere privilegio dell'arte: in Maeterlink «*ogni parola è una suggestione, ogni dialogo una chiave d'oro che apre dinanzi ai nostri occhi timorosi il giardino dei sogni, il regno del mistero*».[xxxv] Ortega riconosce che vi è una sorta di mistico potere in questa arte; più ancora: ritiene che Maeterlink si collochi al termine di un lungo cammino intellettuale che ha inizio con la mistica spagnola del Cinquecento, diffusasi poi nei Paesi Bassi, e riconosce ai mistici una effettiva capacità di penetrazione nel mistero;[xxxvi] tuttavia conclude l'articolo con un tono di scetticismo e diffidenza, perché «*una volta soddisfatta la curiosità estetica, è bene dimenticarsi di tutti questi misteri, di tutte queste vaghezze, suggestioni e forme imprecise, è bene guardarsi, infine, da ciò che un povero matto di Sils-Maria chiamava "allucinazioni del Tras-Mundo"*».[xxxvii]

Anche nella critica letteraria, al misticismo del sogno simbolista Ortega preferisce la concretezza del mondo di Azorín, con il suo costante interrogarsi sulla situazione spagno-

---

[xxxiv] *ibid.*, p. 30. In realtà, il primo a usare questa espressione sembra essere stato Voltaire; viene poi attribuita spesso a Talleyrand, e Stendhal nel *Rosso e nero*. Ortega si riferisce però a Charles-Jean Harel (vero nome François-Antoine Harel, 1790-1846), drammaturgo e direttore di teatro francese, redattore del giornale satirico *Le nain jaune* (1815) (cfr. Jacques-Philippe Saint-Gérand, *Remarques sur l'oralité supposée du français au XIXe siècle*, disponibile all'indirizzo:
<*projects.chass.utoronto.ca/langueXIX/oralite/remarques.htm*>).

[xxxv] *ibid.*, p. 30. Cfr. ancora: «*Queste cose che sono al di là della parola e forse al di là del pensiero, questi vaghi istinti inesprimibili, queste supposizioni imprecise che intorno a noi sia accadendo qualcosa che non conosciamo, che invano cercheremmo di conoscere, queste attese di eventi misteriosi, tutte queste forze, infine, che gettano le loro ombre sulla nostre vite, restando occulte, sono la materia dei drammi di Maeterlink. [...] Questa vita che non si realizza nel tempo né nello spazio, non è percepita dai sensi: sono le viscere, i muscoli e soprattutto i nervi che la capiscono e la recepiscono*» (*ibid.*, pp. 30-1).

[xxxvi] «*In tutti i tempi i mistici sono stati in piedi sulla frontiera dell'ignoto: sono stati le vedette dell'umanità che, innalzati nel sogno o nell'estasi, lanciano grida di allerta scorgendo le brume rosate che annunciano la costa. I sapienti, con tutti i loro impedimenti e le loro andature da cammelli stanchi arrivano alle terre promesse secoli dopo i veggenti*» (*ibid.*, p. 31).

[xxxvii] *ibid.*, p. 32. Si noti che *trasmundo* significa semplicemente: ciò che sta dietro la parte visibile del mondo. Non implica alcun significato metafisico: il mio *trasmundo* attuale è il cane del vicino, che sento ma non vedo perché *sta dietro* la siepe. In Ortega si tratta di una nozione molto importante, ed è la radice della concezione della verità come *alétheia* (disvelamento, eliminazione del velo che impedisce la visione) nelle *Meditaciones del Quijote*. Il «povero matto» è Nietzsche, ovviamente: a Sils Maria, nell'Engadina Nietzsche visse tra il 1881 e il 1889, soggiornandovi d'estate, e la sua casa è attualmente un museo (Nietzsche-haus). Si dice che in questa località abbia concepito *Also sprach Zarathustra*.

la,[xxxviii] o la profonda ricostruzione della Spagna contemporanea fatta da Pío Baroja in *El árbol de la ciencia*. Dedica a questo romanzo una recensione (*Calma política. Un libro de Pío Baroja*) nella quale formula con precisione alcune caratteristiche del modernismo:

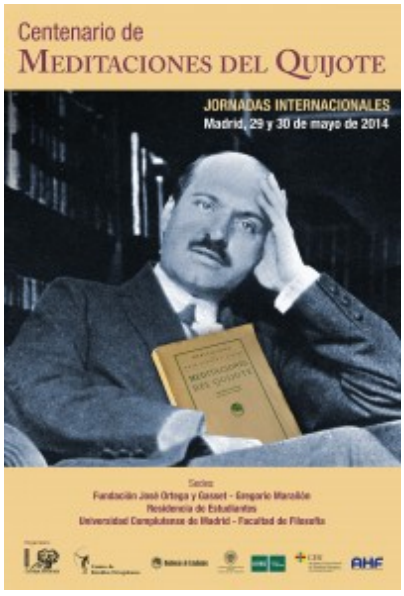
> *Andres Hurtado è un precursore, secondo Baroja, perché rappresenta una generazione di scrittori che quindici anni fa ha iniziato a influenzare la nazione e con la quale comincia una Spagna nuova, separata da un abisso dalla Spagna vecchia e ordinaria. È la generazione dello stesso Baroja: ne fanno parte nomi suggestivi come quelli di Unamuno, Benavente, Valle-Inclán, Azorín, Maeztu. Gli scrittori di questa generazione sono così dissimili tra loro che a mala pena si assomigliano in qualcosa. Unamuno è un mistico per il quale il mondo esteriore non esiste, mentre per Valle-Inclán ha realtà solo questo mondo patente, ordito di suoni e colori. Benavente è uno scettico totale e Maeztu era, allora più che ora, entusiasta del progresso industriale. Non si assomigliavano, dunque: la loro comunità fu negativa. Erano non conformisti. Le loro eterogenee tendenze convergevano nel rifiuto della Spagna costituita: storia, arte, etica, politica. Erano fieri nemici di quel pragmatismo fragile e convenzionale, attraverso cui Baroja fa passare il suo protagonista.*[xxxix]

La recensione di Ortega è pubblicata su *La Prensa* del 13 settembre 1912: precede dunque di pochi mesi il noto saggio di Azorín *La generación de 1898*, pubblicato su *ABC* nel febbraio 1913.[xl] Ortega vi sottolinea il conflitto generazionale implicito nella nuova letteratura, che Azorín, invece, si sforzerà di negare nel suo intervento su *ABC*:

[xxxviii] Si veda ad esempio J. Ortega y Gasset, «Nuevo libro de Azorín», *Obras completas, I*, cit., pp. 238-43, in cui commenta *Lecturas españolas (escritores clásicos y modernos)* (Revista de Archivos, Madrid 1912), considerato un contributo al nuovo modo di intendere la storia della Spagna, e il più consistente saggio orteghiano *Azorín o los primores de lo vulgar*, pubblicato nel secondo volume de *El espectador*, nel 1917 (*Obras completas*, cit., II, pp. 157-91); il saggio eccede i limiti cronologici che ho imposto al presente studio, e vi accenno appena: «*Azorín si è immerso nel passato spagnolo senza affogarvi. Ha fatto del* castizo *il suo oggetto, la sua materia, ma non la sua opera. L'opera* castiza o casticista *riproduce la sensibilità di un'epoca passata e potrebbe interessare solo gli uomini di tale epoca. L'opera di Azorín è attuale; usa gli organi sentimentali dell'anima contemporanea per farle percepire, sotto forma di presente, il passato*» (p. 188).

[xxxix] J. Ortega y Gasset, «Calma política. Un libro de Pío Baroja», *Obras completas Taurus*, vol. I, cit., pp. 540-4, part. pp. 542-3. Baroja pubblica *El árbol de la ciencia* nel 1911 (cfr. l'edizione Alianza, Madrid 2005). Andrés Hurtado è il nome del protagonista del romanzo. Come si può notare, questa descrizione del gruppo o generazione è molto diversa da quella che ne farà, di lì a poco, Azorín, formulando la nozione di generazione del 98: non è casuale che Ortega, parlando di questioni letterarie, sia pure in riferimento alla situazione spagnola, non le colleghi esplicitamente al 1898, anno della perdita delle ultime colonie nella guerra di Cuba, mentre fa costantemente riferimento a tale vicenda parlando di questioni politiche.

[xl] Ma tanto Azorín quanto Ortega avevano già usato il termine *generazione* e, con interpretazioni diverse, l'avevano messo in relazione con la sconfitta spagnola nella guerra di Cuba del 1898: cfr. G. Ferracuti, *Contro le sfingi senza enigma...*, cit., pp. 202-12. Cfr. Azorín, «La generación de 1898», in *Clásicos y modernos*, Lozada, Buenos Aires 1959, pp. 174-91.



Questi scrittori, che rappresentano gli ultimi quindici anni spagnoli, eccetto uno, non hanno preso posizione tra le grandi fazioni della contesa pubblica. Non erano conservatori lanciati contro i liberali: liberali e conservatori li odiavano e continuano a odiarli. Né erano anticristiani venuti ad abiurare i principi del cattolicesimo: qualcuno di loro era allora apostolico romano. Dunque, non era una parte maggiore o minore della Spagna che combatteva contro il resto.
Andrés Hurtado sente la sua incompatibilità con la vita che lo circonda, con l'intera vita nazionale: si sente diverso da questa Spagna circostante. Lui e i suoi concittadini normali si sentono irriducibilmente estranei o, come dicevano i greci di quelli di cui non comprendevano la lingua, si sentono reciprocamente barbari.[xli]

Molto interessanti sono altri interventi di Ortega su Baroja. In primo luogo *Ideas sobre Pío Baroja*, dove viene dato il giusto peso alla componente stilistica del testo letterario, precedentemente svalutata in difesa di una sorta di primato del contenuto: con piena adesione all'estetica modernista, Ortega scrive che «*c'è un'affinità previa e latente tra la più profonda intimità di un artista e una certa parte dell'universo. Questa scelta, solitamente non deliberata, deriva, chiaramente, dal fatto che un artista crede di vedere in tale oggetto il migliore strumento di espressione per il tema estetico che si porta dentro, l'aspetto del mondo che riflette meglio le sue emanazioni intime*».[xlii] Ne deduce che lo stile letterario, concepito nella sua totalità, è una cosa più vasta del semplice stile del linguaggio: si intenda che lo stile artistico si radica nell'affinità previa con un tema reale, e questa affinità *impone* un linguaggio espressivo - la terminologia usata è un po' confusa, ma il senso è talmente chiaro che potrebbe sottoscriverlo pienamente il Valle-Inclán della *Breve noticia...*, in cui teorizza le raffinatezze stilistiche dell'estetismo modernista:

> *Lo stile del linguaggio, cioè la scelta della fauna lessicale e grammaticale, rappresenta solo la parte più esterna, e pertanto meno caratteristica, dello stile letterario preso nella sua totalità. Tutti noi che scriviamo ci rendiamo conto chiaramente del ridotto margine al cui interno si può muovere la nostra scelta riguardo il linguaggio. La lingua della nostra epoca ci impone la sua struttura generale, e le trasformazioni realizzate dal più grande innovatore del dire sono*

[xli] J. Ortega y Gasset, *Calma política*, cit., p. 543.
[xlii] id., «Ideas sobre Pío Baroja» (*El espectador*, 1916), in *Obras completas*, cit., II, pp. 69-124 (comprende il saggio «Una primera vista sobre Baroja»). La citazione a p. 70.

> *nulla se le si paragona alla sua originalità negli altri campi della creazione. Le condizioni e gli scopi del linguaggio ne fanno una cosa in gran parte anonima e comune.*[xliii]

In questo saggio si nota come Ortega abbia accettato di mettere in primo piano nell'arte l'*intenzione estetica*, cosa che equivale al riconoscimento della piena libertà dell'artista e del suo dovere di innovare fuori dagli schemi dell'accademia e dell'imitazione:

> *È diritto di ogni scrittore che si cerchi nella sua opera ciò che lui ha voluto metterci. Dopo che avremo scoperto la sua volontà e la sua intenzione ci sarà lecito applaudirla o ingiuriarla. Ma non è lecito censurare un autore perché non sostiene le stesse intenzioni estetiche che abbiamo noi. Prima di giudicarlo dobbiamo capirlo. La stessa cosa accade con il pittore o con il musicista. Chi, abituato alla plastica realista, osserva un quadro del Greco, di solito non lo vede. Questo sguardo realista consiste nella predisposizione a trovare la somiglianza tra una superficie dipinta e un frammento di corporeità esistente. Siccome il Greco, nella maggior parte dei suoi quadri, non si è proposto di creare tali somiglianze, è chiaro che non le troviamo, o meglio, che troviamo l'assenza di ciò che cercavamo. E questa incongruenza tra la tela e la nostra predisposizione lascia in noi un senso di frustrazione. Anziché riconoscere che la pista seguita dal nostro sguardo per entrare nel quadro era falsa, rendiamo quest'ultimo responsabile della nostra delusione.*[xliv]

Nello stesso tempo attacca la critica letteraria abituale in Spagna, con parole che richiamano gli stessi concetti espressi nel 1913 da Manuel Machado in *Los poetas de hoy*:

> *Per un meccanismo reazionario, che abitualmente ci muove in tutti gli ordini della cultura - in religione come in politica, nell'industria come nell'arte o nella relazione sociale -, tendiamo a inscrivere la nuova opera nell'ambito delle vecchie. È davvero perverso il piacere provato dallo spagnolo quando trova una cosa di oggi fatta interamente con cose di ieri. Che l'oggi non sia oggi, bensì ieri, ci provoca un entusiasmo frenetico. Invece non possiamo tollerare la petulanza mostrata da alcune cose che pretendono di essere nuove, diverse e mai state finora. L'innovazione, il gesto creatore, i modi che suscitano qualcosa di nuovo sulla superficie del mondo, ci sembrano quasi, quasi un gesto indecente, incompatibile con la dignità nazionale. L'unica cosa che di Parigi ha incantato un mio amico, estremamente* castizo, *è stata che il ponte più vecchio della città si chiamasse Pont Neuf.*[xlv]

[xliii] *ibid.*, pp. 70-1. Io interpreto nel senso che lo stile letterario, cioè la scelta delle parole, dipende dalla necessità di comunicare l'emozione estetica suscitata al contatto con la realtà, cioè in un'esperienza reale, e questo elemento è essenziale nel modernismo. Trovare le parole adeguate ad esprimere il sentito della realtà è appunto ciò che distingue il realismo nuovo da quello ottocentesco, meramente descrittivo di apparenze.

[xliv] *ibid.*, pp. 75-6.

[xlv] *Ibid.*, p. 76.

4. Superamento del realismo ottocentesco

Il superamento delle iniziali riserve nei confronti di certi aspetti del modernismo è chiaramente documentato in tre testi di carattere teorico dedicati all'arte: *Arte de este mundo y del otro, Adán en el Paraíso* e *Ensayo de estética a manera de prólogo*.

Nel primo, Ortega propone un superamento della concezione ottocentesca del realismo, iniziando col relativizzare la componente realista tradizionalmente considerata dominante nella cultura spagnola. Il testo si apre con una bella e ironica descrizione letteraria del realista uomo spagnolo, che «*ama le cose nella loro purezza naturale, che ha piacere di riceverle così come sono, con chiarezza, stagliate nella luce meridiana, senza che si confondano le une con le altre*», e che incautamente entra in una cattedrale gotica, assalito da «*esseri fantastici, come animali immaginari ed eccessivi, grifi, gargouille, cani mostruosi, uccelli triangolari*», fauna irreale e inverosimile, «*creature di condizione equivoca, mobile e vertiginosa*»,[xlvi] che sono rappresentazioni plastiche di una fantasia che intende cogliere l'infinito. Questa contrapposizione tra i due atteggiamenti, gotico e realista, serve intanto per relativizzare entrambi, per apprendere «*l'esistenza di altri universi spirituali che ci limitano, al cui interno non possiamo penetrare, ma che, facendo resistenza alla nostra pressione, ci rivelano di essere lì, di cominciare lì dove noi terminiamo*».[xlvii] Oltre «*l'uomo senza immaginazione*» c'è un tipo umano per il quale non esiste la forma statica, e che cerca espressività, dinamismo, trascendenza e infinito. Entrambi questi atteggiamenti, se colti isolatamente, sono insani: due forme di *pathos* da superare. Secondo un altro punto di vista, esistono tanti modi di concepire il realismo: per esempio, come si dirà nelle *Meditaciones del Quijote*, il realismo delle superfici e quello della profondità.

Nella descrizione dell'uomo gotico Ortega segue l'opera di Worringer *Problemi formali dell'arte gotica*,[xlviii] usandola come punto di partenza per analizzare il rapporto tra naturalismo e idealismo, tra anima mediterranea e anima gotica, tema ripreso nelle *Meditaciones del Quijote*. Per Worringer l'atteggiamento naturale, primitivo, consiste nell'imitare la natura, nel copiarla, e i progressi dell'arte, per molto tempo, sono consistiti nella capacità di produrre copie sempre più perfette del vero. Il sottinteso è che lo sviluppo dell'arte gotica rappresenterebbe un salto di qualità, proprio perché abbandona il concetto primitivo della mera copia. Ortega ritiene che questo sia un pregiudizio del tutto gratuito: ci sono intere epoche che non si sono mai proposte l'ideale estetico di copiare la natura, e non per questo possono essere presuntivamente ritenute incapaci di farlo, o prive di sensibilità artistica. Per esempio l'arte geometrica si sottrae completamente a questa concezione naturalista dell'arte. Pertanto appare del tutto fuori luogo elaborare una sorta di scala evolutiva tipo-

[xlvi] J. Ortega y Gasset (1911), «Arte de este mundo y del otro», *Obras completas I*, cit., pp. 186-205. part. p. 186.

[xlvii] *ibid.*, pp. 187-8.

[xlviii] Cfr. Wilhelm Worringer, *Problemi formali del gotico,* a cura di Giovanni Gurisatti, Cluva ed., Venezia 1986 (*Formprobleme der Gotik*, 1911).

logie artistiche, dall'uomo primitivo, all'uomo classico, all'uomo orientale, al mediterraneo, al gotico.

In *Adán en el Paraíso*, Ortega percorre un camino diverso, iniziando da una riflessione sulla pittura di Zuloaga; osserva che, davanti ai suoi quadri, il critico è portato a chiedersi se effettivamente la Spagna sia così come la dipinge il pittore, ovvero «*non si parla più di pittura: non si discute se alle mani o ai volti dei personaggi corrisponda una realtà fuori dei quadri. Questa questione di realismo plastico viene abbandonata*».[xlix] È la prova, per Ortega, che questa pittura non si esaurisce solo in linee e colori, ma cerca qualcosa che li trascende:

> *Si noti bene: anzitutto ci troviamo con un piano di pennellate in cui vengono trascritte le cose del mondo esterno; questo piano del quadro non è una creazione, è una copia. Dietro di esso intravediamo quasi una vita strettamente interna al quadro: aleggia su queste pennellate quasi un mondo di unità ideali che poggia su di esse e in esse s'infonde: quest'energia interna al quadro non è presa da alcuna cosa, nasce nel quadro, vive solo in lui, è il quadro.*
> *Ci sono dunque pittori che dipingono cose e pittori che, servendosi di cose dipinte, creano quadri. Ciò che costituisce questo mondo di secondo piano, che chiamiamo quadro, è qualcosa di puramente virtuale: un quadro si compone di cose; ciò che vi è in più, non è una cosa, è una unità, elemento indiscutibilmente irreale, per il quale non si può cercare in natura nulla che gli sia congruo. La definizione che otteniamo del quadro è forse abbastanza sottile: l'unità tra alcuni frammenti di pittura. I frammenti di pittura, bene o male, potevamo estrarli dalla realtà, copiandola, ma l'unità da dove viene? È un colore, è una linea? Il colore e la linea sono cose; l'unità, no.*[l]

[xlix] J. Ortega y Gasset, «Adán en el Paraíso», *Obras completas I*, cit., pp. 473-93, part. p. 474 (si tratta di un saggio del 1910, poi ripubblicato in *Personas obras, cosas*).

[l] *ibidem*. Cfr. Charles Baudelaire: «*Pour lui [= Poe], l'Imagination est la reine des facultés; mais par ce mot il entend quelque chose de plus grand que ce qui est entendu par le commun des lecteurs. L'Imagination n'est pas la fantaisie; elle n'est pas non plus la sensibilité, bien qu'il soit difficile de concevoir un homme imaginatif qui ne serait pas sensible. L'Imagination est une faculté quasi divine qui perçoit tout d'abord, en dehors des méthodes philosophiques, les rapports intimes et secrets des choses, les correspondances et les analogies. Les honneurs et les fonctions qu'il confère à cette faculté lui donnent une valeur telle (du moins quand on a bien compris la pensée de l'auteur), qu'un savant sans imagination n'apparaît plus que comme un faux savant, ou tout au moins comme un savant incomplet*» («Notes nouvelles sur Edgar Poe» [1857] in *Nouvelles histoires extraordinaires*, *Oeuvres completes*, Quantin, Paris 1884, vol. XII, pp. I-XIX, p. XI). Cfr. ancora: «*Un bon tableau, fidèle et égal au rêve qui l'a enfanté, doit être produit comme un monde*» (id., «Le gouvernement de l'Imagination», in *Curiosités esthétiques. L'art romantique et autres œuvres critiques*, Clonard, Paris 1923, pp. 278-85, p. 282). Qualunque sia il soggetto del quadro - anche una scena dal vero - alla sua radice sta il *rêve*; questo è l'elemento che trasforma l'idea di realismo nell'arte contemporanea: una rappresentazione artistica che *ci sembra* realistica non presenta direttamente la realtà, bensì l'organizzazione di elementi tratti dalla realtà e disposti secondo il *rêve*. Inoltre gli elementi che compongono il quadro sono articolati tra loro, in maniera coerente, *come un mondo* - cioè un cosmos e non un caos. La nota di colore su un certo punto della tela non è indipendente dal resto, ma contribuisce con il resto a produrre l'*unità* del quadro; la stessa cosa vale per una parola, o

Quest'unità che regge il quadro è concepita, immaginata dall'artista tenendo presente non solo i singoli pezzi di realtà, ma anche in complesso di relazioni che ogni cosa ha con il resto dell'universo - il che consente di passare dal realismo ingenuo, inteso come copia, al nuovo realismo, inteso come *costruzione dell'immagine* della realtà:

> *Ma che è una cosa? Un pezzo di universo; non c'è niente di isolato, non c'è niente di solitario o a tenuta stagna. Ogni cosa è un pezzo di un'altra più grande, fa riferimento alle altre cose, è ciò che è grazie alle limitazioni e ai confini che queste le impongono. Ognuna di esse è una relazione tra varie cose. Pertanto, dipingere bene una cosa non sarà, come supponevamo prima, un'attività così semplice come copiarla: è necessario accertare precedentemente la formula della sua relazione con le altre, cioè il suo significato, il suo valore.*[li]

Ogni cosa è inserita in un sistema di relazioni, e interpretarla equivale a interpretare tale sistema: la terra non è vissuta e valutata allo stesso modo da un astronomo e da un contadino. Pertanto, attenendoci al tema artistico, risulta evidente che «*non esiste la presunta realtà immutabile e unica con cui poter comparare i contenuti delle opere d'arte: ci sono tante realtà quanti sono i punti di vista. Il punto di vista crea il panorama*».[lii] Questa concezione presenta dei problemi filosofici non marginali: nel ripubblicare il saggio in *Personas, obras, cosas,* Ortega segnalerà il carattere inadeguato di questa formulazione; ma quel che qui interessa è che la concezione della realtà che sta delineando nasce dalle riflessioni su un quadro, ed è profondamente legata a una questione estetica. Data la condizione relazionale delle cose, è chiaro che ritrarle artisticamente significa interpretare il sistema di relazioni in cui sono inserite, a partire da un punto di vista estetico: «*Ogni arte è necessaria; consiste nell'esprimere attraverso di essa ciò che l'umanità non ha potuto e non potrà esprimere in altro modo. [...] L'unità trascendente che organizzerà il quadro non deve essere filosofica, matematica, mistica né storica, bensì puramente e semplicemente pittorica*».[liii]

Con questa impostazione, Ortega trova la radice di ogni forma d'arte nel bisogno di espressione che appartiene all'uomo e, forse, più ancora ne caratterizza l'essenza. È appena il caso di dire che la costruzione dell'immagine della realtà è nell'arte perfettamente arbitraria, a dispetto della sua efficacia:

---

anche solo per il suo suono, in un testo letterario. Si vedono e si copiano pezzi di natura, ma l'unità del quadro la si *immagina* (e, nei limiti umani, la si crea).

[li] J. Ortega y Gasset, *Adán en el paraíso,* cit., p. 474-5. Cfr. *Meditaciones del Quijote: «Una cosa può essere fissata e confinata solo con altre cose. Se continuiamo a prestare attenzione a un oggetto, questo si fisserà maggiormente perché vi troveremo più riflessi e connessioni con le cose circostanti. L'ideale sarebbe fare di ogni cosa il centro dell'universo. E questa è la profondità di una cosa: ciò che in essa è riflesso di tutto il resto, allusione a tutto il resto. Il riflesso è la forma più sensibile dell'esistenza virtuale di una cosa in un'altra. Il «significato» è la forma suprema della sua coesistenza con le altre, e la sua dimensione di profondità»* (cit., p. 351).

[lii] *ibid.*, p. 475.

[liii] *ibid.*, p. 476.

> *Come rendere manifesta la totalità delle relazioni che costituiscono la vita più semplice, quella di questo albero, di questa pietra, di quest'uomo?*
> *È impossibile farlo realmente; proprio per questo l'arte è anzitutto artificio: deve creare un mondo virtuale. L'infinità delle relazioni è irraggiungibile; l'arte cerca e produce una totalità fittizia, una quasi infinità. È ciò che il lettore avrà provato cento volte davanti a un quadro famoso o a un romanzo classico; ci sembra che l'emozione ricevuta ci apra infinite prospettive, infinitamente chiare e precise, sul problema della vita. Il* Don Chisciotte*, ad esempio, lascia in noi, come un divino sedimento, una rivelazione improvvisa e spontanea che ci permette di vedere senza fatica, con una sola occhiata, un vastissimo ordinamento di cose: si direbbe che di colpo, senza apprendimento previo, siamo stati innalzati a un'intuizione superiore a quella umana.*
> *Di conseguenza, ciò che ogni artista deve proporsi è la funzione della totalità; dato che non possiamo avere tutte e ciascuna cosa, otterremo almeno le forme della totalità. La materialità della vita di ogni cosa è inaccessibile; si possieda almeno la forma della vita.*[liv]

È interessante il richiamo al *Don Chisciotte*, che ci rimanda immediatamente alle *Meditaciones*, dove i temi trattati nel saggio vengono quasi tutti ripresi, benché in maniera molto più rigorosa; tuttavia non sarà fuori luogo notare anche che la concezione dell'arte ora esposta si sposa perfettamente con la dottrina delle *corrispondenze* formulata da Baudelaire, la quale è alla base del nuovo realismo simbolista e modernista. Proseguendo nell'argomentazione, Ortega usa una terminologia che sembra mutuata dal *Manifesto* del simbolismo di Moréas: produrre un'opera d'arte - *realizzarla*, secondo la terminologia di Cézanne -

> *non sarà copiare una cosa, ma copiare la totalità delle cose, e dato che questa totalità esiste solo come idea nella nostra coscienza, il vero realista copia solo un'idea: da questo punto di vista non vi sarebbero inconvenienti nel chiamare il realismo, in modo più esatto: idealismo.*
> *Ma anche la parola idealismo subisce false interpretazioni: comunemente, idealista è chi si comporta davanti agli usi pratici della vita con un non so che di stupida vaghezza e cecità: è chi cerca di introdurre nel clima ambientale progetti adeguati ad altri climi, chi cammina addormentato nel mondo. Di solito viene anche detto romantico e illuso. Io lo chiamerei imbecille.*
> *Storicamente, la parola idea viene da Platone. E Platone chiamò idee i concetti matematici. E li chiamò così per il motivo puro e semplice che, come strumenti mentali, servono per costruire le cose concrete. Senza i numeri, senza il più e il meno, che sono idee, queste supposte realtà sensibili chiamate cose non esisterebbero per noi. Talché è essenziale a un'idea la sua applicazione al concreto, l'essere atta alla realizzazione. Dunque il vero idealista non copia le inge-*

[liv] J. Ortega y Gasset, *Adán en el Paraíso*, cit., p. 484. Cfr. *d.*, «Renan»: «*Perché vediamo nel* Cavaliere con la mano al petto *un'interminabile serie di realtà spagnole? Non lo sappiamo: le condizioni di questa realtà giacciono nel nostro spirito. E chi può riferire l'odissea del nostro spirito?*» (*Obras completas*, cit., vol. I, pp. 443-67, p. 458).

> *nue vaghezze che attraversano il suo cervello, ma s'immerge con ardore nel caos delle presunte realtà e cerca in esse un principio orientativo per dominarle, per appropriarsi fortissimamente della* res*, delle cose, che sono la sua unica preoccupazione e la sua unica musa. L'idealismo dovrebbe veramente chiamarsi realismo.*[lv]

Anche questa inversione dei significati di realismo e idealismo ha un precedente nella critica d'arte, e in particolare nel saggio di Baudelaire *Le gouvernement de l'imagination*. La nuova estetica, in buona sostanza, riesce a penetrare nella totalità del reale: non si limita alla descrizione delle apparenze - rimprovero che può essere mosso al realismo ottocentesco e, in particolare, al naturalismo di Zola[lvi] - ma coglie anche le porzioni del reale che rimangono nascoste dietro la superficie e le esprime attraverso le forme visibili. Naturalmente, l'arte non è opera della ragione, ma del senso estetico, che Baudelaire identifica con l'*imagination*:

> *La realtà è la realtà del quadro, non quella della cosa copiata. Il modello del Greco, per il ritratto del* Cavaliere con la mano al petto*, fu un pover'uomo che non riuscì ad individualizzarsi, a realizzare se stesso, ed è sprofondato in quella forma generale detta: toledano del XVII secolo. Fu il Greco, nel suo quadro, a individualizzarlo, concretizzarlo, realizzarlo per tutta l'eternità. Il Greco diede l'ultima pennellata sulla tela, e da allora una delle cose più reali del mondo, una delle cose più cose, è il* Cavaliere con la mano al petto.
> *Ed è proprio perché il Greco non copiò tutti e ciascuno dei raggi luminosi che giungevano sulla sua retina dal modello!*
> *Per l'arte la realtà ingenua è puro materiale, puro elemento. L'arte deve disarticolare la natura per articolare la forma estetica. Pittura non è naturalismo - sia esso impressionismo, luminismo, ecc.-; il naturalismo è tecnica, strumento della pittura.*[lvii]

E aggiunge, significativamente: «*L'importante è l'articolazione di questo materiale: questa articolazione è diversa nella scienza e nell'arte. E all'interno dell'arte è diversa nella pittura e nella poesia*».[lviii] «*Occorre dunque che il quadro si trovi, presente e attivo, in ciascuna delle sue parti; l'arte è sintesi grazie a questo potere particolare e strano di far sì che ogni cosa penetri nelle altre e perduri con esse*».[lix] Si tratta ancora di un'idea pienamente baudelairiana. Basterà confrontare queste note con le pagine della *Meditación preliminar* per notare un sottile spostamento del punto di vista, sufficiente però a trasporre questa concezione estetica del realismo in un quadro pienamente filosofico. Ciò che permette di compiere tale salto è un'originale interpretazione in chiave realista della fenomenologia di Husserl (s'intenda: della sua for-

---

[lv] J. Ortega y Gasset, *Adán en el Paraíso*, cit., p. 486.

[lvi] È interessante ricordare che tra le prime critiche subite da Zola ci sono proprio le obiezioni degli autori realisti spagnoli, in particolare Emilia Pardo-Bazán, *La cuestión palpitante*, Imprenta Central, Madrid 1883, online all'indirizzo: <*www.ilbolerodiravel.org/biblioteca/pp/pardoBazan.zip*>.

[lvii] J. Ortega y Gasset, *Adán en el paraíso,* cit., pp. 486-7.

[lviii] *ibid*.., p. 487.

[lix] *ibid*., p. 488.

mulazione nelle *Ideen* del 1913[lx]). Questa interpretazione è molto chiara nelle *Meditaciones*, anche se l'essenziale dell'argomentazione non vi viene esplicitato, probabilmente per restare fedele al tipo di scrittura adottato nel testo. Lo si trova, però, chiaramente espresso nell'*Ensayo de estética a manera de prólogo*, pubblicato come prefazione alla raccolta di poesie *El pasajero* di José Moreno Villa.[lxi]

5. L'essere operante e la costruzione dell'oggetto estetico

Ortega vi formula la dottrina dell'io operante (*ejecutivo*) iniziando col distanziarsi da Kant e, in generale, da ogni prospettiva idealista: l'unica realtà dell'universo che non può essere trasformata in uno strumento d'uso, in un mezzo è: Io (non *l'io*, oggettivato, ma *Io*, me stesso). Lo si mostra analizzando la differenza di significato del verbo *andar*, camminare, nelle frasi *io cammino* e *egli cammina*. *Egli cammina* fa riferimento a una realtà percepita con gli occhi, che si verifica nello spazio, quindi un oggetto osservato; *io cammino*, invece, pur suggerendomi l'immagine di una persona che si muove nello spazio, fa riferimento anche all'esperienza vissuta e sentita del mio camminare, che potrebbe anche essere pesante, faticoso, fisicamente doloroso. L'io, oltre a *rappresentarsi* le cose e il mondo, agisce, *opera* con le cose e il mondo, e tale carattere operante è primario: sentire una sensazione fisica resterà sempre una cosa diversa dal descriverla, dal renderla oggettiva, dal presentarla o rappresentarla; la rappresentazione è il fantasma di un evento che si compie:

> *L'immagine del dolore non duole; più ancora, allontana il dolore, lo sostituisce con la sua ombra ideale. E viceversa, il dolore dolente è il contrario della sua immagine: nel momento in cui diventa immagine di se stesso, cessa di dolere.*
> Io *significa, dunque, non quest'uomo a differenza dell'altro, men che meno l'uomo a differenza delle cose, bensì tutto - uomini, cose, situazioni - in quanto si stanno verificando, essendo, compiendosi. In base a questo, ciascuno di noi è* io, *non per la sua appartenenza a una specie zoologica privilegiata, che ha un apparato di proiezione chiamato coscienza, ma più semplicemente perché è qualcosa. Questa scatola di pelle rossa che ho davanti a me non è* io *perché è solo una mia immagine, ed essere immagine equivale appunto a non essere la cosa immaginata. Immagine, concetto, ecc., sono sempre immagine, concetto di... e ciò di cui sono immagine costituisce il vero essere. La stessa differenza esistente tra un dolore di cui mi si parla e un dolore che sento io, esiste tra il rosso visto da me e lo star essendo rossa di questa pelle della scatola. Per essa l'esser rossa è come per me il dolermi. Come c'è un io-Tizio, c'è un io-rosso, un io-acqua e un io-stella.*

[lx] Cfr. Edmund Husserl «Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Erstes Buch: Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie», *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*, Max Niemeyer, Halle 1913.

[lxi] Cfr. J. Moreno Villa, *El pasajero*, pról. J. Ortega y Gasset, Imprenta Clásica Española, Madrid 1914.

Tutto, guardato dall'interno di se stesso, è io.[lxii]

Questo emergere in primo piano dell'io operante si mostrerà, con il corso del tempo, come un grimaldello che scardina sia l'ontologia tradizionale, sia quella moderna (Ortega rifiuta il dualismo cartesiano di *res cogitans* e *res extensa*); ma per il momento ha come risultato immediato la possibilità di compiere il salto di qualità, dal nuovo realismo estetico a un nuovo realismo filosofico. Il discorso sembra paradossale, ma è sufficientemente chiaro: l'*essere operante*, nella sua attività, non si identifica con l'immagine che ne abbiamo, ovvero con le sue rappresentazioni:

> *Quando io sento un dolore, quando amo o odio, io non vedo il mio dolore, né mi vedo amare o odiare. Perché io veda il mio dolore, è necessario che interrompa la mia situazione di dolente e mi converta in un io osservante. Questo io che osserva l'altro io dolente è ora l'io vero, operativo, presente. L'io dolente, parlando con precisione, non c'è più ed ora è solo un'immagine, una cosa o un oggetto che ho di fronte.*
> *In tal modo arriviamo all'ultimo passo dell'analisi: «io» non è l'uomo in opposizione alle cose, «io» non è questo soggetto in opposizione al soggetto «tu» o «egli»; «io», infine, non è quel «me stesso»,* me ipsum, *che credo di conoscere quando metto in pratica l'apoftegma delfico: «conosci te stesso». Ciò che vedo levarsi all'orizzonte e vacillare sulle oblunghe nubi dell'alba come un'anfora d'oro non è il sole, ma un'immagine del sole; nello stesso modo, l'«io» che mi sembra di avere così immediato a me, è solo un'immagine del mio «io».*[lxiii]

Interrompere la condizione di dolente e convertirsi in osservatore del dolore è un'operazione dell'io, che Husserl chiama riduzione fenomenologica. L'io operante, che è sempre alle prese con qualcosa, è sempre inserito in un mondo, mi si mostra, quando lo osservo, come immagine di *me* stesso, come contenuto mentale; ma per farlo apparire come contenuto mentale ho dovuto compiere un'operazione, realizzare un cambiamento della *mia* condizione; grazie a questo, *so* che tale io operante non si esaurisce nel contenuto mentale (che attesta un operare extra-mentale), e soprattutto *mi riconosco come Io* nel contenuto mentale stesso. In parole povere, nell'*Erlebnis* «io e l'albero» potrei anche mettere in parentesi la realtà dell'albero e accantonarne il problema, ma non posso mettere in parentesi la realtà dell'io (del mio io), che è presente nell'*Erlebnis* a seguito di una *mia* operazione, e nel quale riconosco me stesso *come ero un momento prima, quando ero alle prese con l'albero.*[lxiv]

[lxii] J. Ortega y Gasset, «Ensayo de estética a manera de prólogo», *Obras completas,* cit. vol. VI, pp. 247-64, part. p. 252.

[lxiii] *ibid.*, 252-3.

[lxiv] *«In tal modo arriviamo al seguente rigido dilemma: non possiamo rendere oggetto della nostra comprensione, non può esistere per noi niente, se non si converte in immagine, in concetto, in idea - cioè se non cessa di essere ciò che è, per trasformarsi in un'ombra o schema di se stesso. Solo con una cosa abbiamo una relazione intima: questa cosa è il nostro individuo, la nostra vita; ma questa nostra intimità, quando si con-*

Nell'*Ensayo de estética a manera de prólogo* si riconosce all'arte la capacità di rappresentare l'intimità dell'io operante. Viene mostrato come esempio la statua del *Pensieroso* di Michelangelo (il ritratto di Lorenzo de Medici duca di Urbino, posta sulla sommità della sua tomba nelle Cappelle medicee di Firenze), definita un «*oggetto nuovo*» (siamo alla vigilia del *creacionismo* di Huidobro), grazie al quale «*abbiamo l'atto stesso del pensare mentre si sta verificando* (el acto mismo de pensar ejecutándose)»:[lxv] viene portato alla nostra presenza ciò che, fuori dalla creazione artistica, non potrebbe mai essere un oggetto posto dinanzi a noi:

> *Si osservino i tre termini che intervengono in ogni espressione linguistica. Quando dico «mi duole», è necessario distinguere: 1) il dolore stesso che io sento; 2) la mia immagine di questo dolore, la quale non duole; 3) la parola «mi duole». Cosa trasporta all'anima attigua questo suono «mi duole», cosa significa? Non il dolore dolente, ma l'immagine anodina del dolore. La narrazione trasforma tutto in fantasma di se stesso, lo allontana, lo traspone oltre l'orizzonte dell'attualità. Il narrato è un «fu». E il fu è la forma schematica lasciata dal presente da ciò che è assente, l'essere di ciò che non è più - la muta abbandonata dal serpente.*
> *Ebbene, pensiamo cosa significherebbe una lingua, o un sistema di segni espressivi, la cui funzione non consistesse nel narrarci le cose, ma nel presentarcele mentre si compiono* (como ejecutándose). *Questa lingua è l'arte: questo fa l'arte. L'oggetto estetico è un'intimità in quanto tale - è ogni cosa in quanto io.*[lxvi]

Naturalmente, questo non significa che l'arte sveli il segreto della vita, ma solo che ci dà l'illusione di svelarlo: l'arte si muove nella sfera del verosimile, non in quella della verità, e il suo realismo è sempre da intendere come un'illusione di realtà.[lxvii]

---

verte in immagine, cessa di essere intimità. Quando dicevo che nell'"io cammino" ci riferiamo a un camminare visto dal suo interno, alludevo a un'interiorità relativa: rispetto all'immagine del movimento di un corpo nello spazio, l'immagine del movimento delle mie sensazioni e dei sentimenti è quasi un'interiorità. Ma la vera intimità che qualcosa è in quanto sta operando, si trova a uguale distanza dall'immagine dell'esterno e da quella dell'interno.

L'intimità non può essere oggetto nostro, né della scienza, né del pensare pratico, né del pensare meccanico. E tuttavia è il vero essere di ogni cosa, l'unica realtà sufficiente e la cui contemplazione ci soddisferebbe pienamente» (*ibid.*, p. 254).

[lxv] *ibid.*, p. 255.

[lxvi] *ibid.*, pp. 255-6.

[lxvii] Sul carattere illusorio di ogni forma di realismo artistico cfr. G. Ferracuti, *L'amor scortese, fanatismo, pulizia etnica, trasgressione nell'epoca dei re cosiddetti cattolici*, La Goliardica, Trieste 1998, (ora disponibile come vol. 14, 2013 di Mediterránea, pp. 199-240 <*www.retemediterranea.it*>. Una riflessione di Ortega sul verosimile come essenza del realismo artistico in *Renan*, saggio del 1909, poi ripubblicato nel 1916 in «Personas, obras, cosas», *Obras completas I*, cit., pp. 443-67.

6. Il nuovo realismo delle *Meditaciones del Quijote*

L'importanza della nozione di io operante risulta evidente nelle *Meditaciones del Quijote* fin dalle prime pagine. Ortega propone una visione molto concreta dell'essere umano e, in sottintesa polemica con Unamuno, una visione fortemente unitaria: i saggi raccolti nel libro sono presentati come «*modi diversi di esercitare una stessa attività, di dare sfogo a uno stesso affetto*»,[lxviii] un *amore intellettuale* - espressione che unisce la sfera sentimentale dell'amore e quella razionale dell'intelletto. L'intelletto riguarda la comprensione lucida del significato delle cose; l'amore riguarda il desiderio di possederle pienamente e renderle imprescindibili per la nostra vita. Comprendere la cosa significa, come avveniva nel discorso estetico, interpretarla alla luce delle sue relazioni, vale a dire la cosa colta nella *struttura essenziale* in cui è inserita:

> *Ciò che è amato è, intanto, ciò che ci sembra imprescindibile. Imprescindibile! Cioè non possiamo viverne senza, non possiamo ammettere una vita dove noi esistessimo e la cosa amata no - la consideriamo come una parte di noi stessi. Di conseguenza, c'è nell'amore un allargamento dell'individualità, che assorbe altre cose al suo interno, fondendole con noi. Questo legame e questa compenetrazione ci fanno addentrare profondamente nelle proprietà della cosa amata. La vediamo intera, ci si rivela in tutto il suo valore. Allora avvertiamo che la cosa amata è a sua volta parte di un'altra cosa, ne ha necessità, le è legata. Imprescindibile per la cosa amata, essa diventa imprescindibile anche per noi. In tal modo l'amore lega cosa a cosa e tutto a noi, in una salda struttura essenziale.*[lxix]

La cosa, definita attraverso *le sue* connessioni: nell'arte questo produce una figura, un realismo verosimile; in filosofia produce una teoria, un ordinamento delle nozioni secondo un sistema organico di pensiero, non deduttivo, bensì descrittivo delle relazioni strutturali tra le cose: «*Io offro solo* modi res considerandi, *possibili nuove maniere di guardare le cose. Invito il lettore a saggiarle da solo; che provi se in effetti procurano visioni feconde; egli, dunque, in virtù della sua intima e leale esperienza, ne proverà la verità o l'errore*».[lxx]

Orbene, la prima relazione in cui sono coinvolte le cose, è questa: fanno parte della mia circostanza, sono presenti, offerte alla mia esperienza, nel mio campo visivo, auditivo: «*La circostanza! i*Circum-stantia*! Le cose mute che stanno più immediatamente intorno a noi!*».[lxxi] Nella circostanza, le cose si presentano articolate secondo una prospettiva: in base al punto di osservazione, alcune sono vicine, altre lontane, altre coperte. Torna qui, rettificata, l'idea dell'essere come relazione, già vista in *Adán en el paraíso*; ora, però, nella relazione, nella struttura definita dalla prospettiva, ovvero dal punto di osservazione, Ortega proce-

[lxviii] J. Ortega y Gasset, «Meditaciones del Quijote», *Obras completas I*, cit., pp. 308-400, part. p. 311.
[lxix] *ibid*., pp. 312-3.
[lxx] *ibid*., p. 318.
[lxxi] *ibid*., p. 319.

de alla distinzione tra relazioni occasionali, che dipendono dal punto in cui sono collocato come osservatore, ed elementi che appartengono alla struttura delle cose stesse, indipendentemente dalla mia collocazione: è occasionale che un albero si trovi alla mia destra, mentre gli appartiene di suo l'essere verde delle fronde; dal primo momento, che è rendersi conto dell'interdipendenza esistente tra l'io e la sua circostanza, si procede a distinguere quelle relazioni nella circostanza che non mutano cambiando il punto di osservazione: «*Io sono io e la mia circostanza, e se non salvo lei non salvo nemmeno me*».[lxxii] Salvare vale qui come trovare il significato delle cose.

Orbene, se traduciamo in termini algebrici la frase di Ortega appena citata, avremo l'espressione «A= a+b», cioè una contraddizione. La contraddizione scompare quando ci si rende conto che il primo *Io* è reale (è l'*essere operante*), mentre «*a+b*» è un contenuto mentale: è l'*Erlebnis* che l'Io operante sta analizzando. L'*io* dell'*Erlebnis* era operante quando era alle prese con la circostanza; ora, a seguito di un'attività che ha compiuto, sta effettuando un'altra operazione, l'analisi di un contenuto mentale, in cui vede rappresentato se stesso e *si riconosce*. All'interno del contenuto mentale non esiste solo una presunzione di realtà, ma il riferimento alla realtà indiscutibile dell'io operante, senza la cui attività non si sarebbe potuto neanche produrre un contenuto mentale. E se è reale l'*io* (esisto cioè *Io* fuori dal pensiero), è reale anche ciò con cui *Io* interagivo: la circostanza. Sono dunque in pieno contatto con la realtà, immerso in essa, che mi si mostra *circum*, intorno, attraverso *vedute* prospettiche, da interpretare teorizzando il sistema delle relazioni *tra le cose stesse*. Come dice Ortega nello splendido esempio della *Meditación primera*, gli alberi mi impediscono di vedere il bosco: del bosco ho solo *vedute* parziali di alberi, e solo quando le articolo in una struttura, ho la *visione* del bosco:

> *Intorno a me ora io ho una dozzina circa di querce austere e frassini gentili. È un bosco questo? Certamente no: questi sono gli alberi che vedo di un bosco. Il bosco vero è composto dagli alberi che non vedo. Il bosco è una natura invisibile - per questo in tutte le lingue il suo nome conserva un alone di mistero.*
> *Io posso ora alzarmi e prendere uno di questi vaghi sentieri, lungo i quali vedo i merli mentre li attraversano. Gli alberi che vedevo prima saranno sostituiti da altri analoghi. Il bosco si andrà scomponendo, sgranando in una serie di frammenti successivamente visibili. Ma non lo troverò mai nello stesso punto in cui mi troverò io. Il bosco fugge dagli occhi.*[lxxiii]

Abbiamo però conquistato la consapevolezza della realtà effettiva di questo bosco che ci circonda - che è la nostra circostanza - e non bisogna certo fare molta fatica per capire che la straordinaria descrizione fenomenologica del bosco dell'Escorial fatta da Ortega è, nello stesso tempo, un'allegoria della selva selvaggia che è la nostra vita. Il passo successivo è andare in cerca della struttura di questa circostanza che è il bosco e, come prima cosa,

[lxxii] *ibid.*, p. 322.
[lxxiii] *ibid.*, p. 330.

emerge l'articolazione tra la superficie e la profondità: gli alberi che stanno in primo piano occultano quelli collocati dietro:

> *Certuni si rifiutano di riconoscere la profondità di qualcosa perché esigono che il profondo si manifesti come il superficiale. Non accettando che vi siano varie specie di chiarezza, si presta attenzione esclusivamente alla peculiare chiarezza delle superfici. Non avvertono che al profondo è essenziale l'occultarsi dietro la superficie e presentarsi solo attraverso di essa, palpitandone al di sotto.*
> *Misconoscere che ogni cosa ha la sua propria condizione, e non quella che noi le richiediamo, è a mio giudizio il vero peccato capitale, che io chiamo peccato cordiale, dato che deriva dalla mancanza di amore. Niente è più illecito del rimpicciolire il mondo con le nostre manie e cecità, sminuire la realtà, sopprimere immaginariamente pezzi di ciò che è.*
> *Questo accade quando si chiede al profondo di presentarsi allo stesso modo di ciò che è superficiale. No; ci sono cose che presentano di sé lo stretto necessario per farci capire che esse stanno dietro, nascoste.*[lxxiv]

Passo successivo: la ricerca della profondità: «*Se il profondo e il latente debbono esistere per noi, ci si dovranno presentare, e nel presentarcisi debbono essere di forma tale da non perdere la loro qualità di profondità e di latenza*».[lxxv] Per esempio l'articolazione dei suoni del bosco in vicini e lontani, realizzata con un atto di sensazione e interpretazione insieme: il rumore di una fonte che mi sta accanto e il rumore di un'altra fonte distante; come mere impressioni, sono semplicemente onde sonore che colpiscono la membrana dell'orecchio, eppure, senza alcune deliberazione, colgo un suono come vicino e uno come lontano. «*Ne risulta che la lontananza è una qualità virtuale di certe cose presenti, qualità che acquistano solo in virtù di un atto del soggetto. Il suono non è lontano: io lo rendo lontano*».[lxxvi] Dunque, nella struttura della circostanza ci sono realtà che si presentano in modo immediato e patente, e ve ne sono altre, non meno reali, che stanno dietro (*trasmundo*) e si presentano solo a una ricerca:

> *Mi ha insegnato questo bosco che c'è un primo piano di realtà: sono i colori, i suoni, il piacere e il dolore sensibili. Davanti a lui la mia situazione è passiva. Ma dietro queste realtà ne appaiono altre, come in una sierra i profili delle montagne più alte quando siamo arrivati sui primi contrafforti. Eretti gli uni sugli altri, nuovi piani di realtà, sempre più profondi e suggestivi, aspettano che ascendiamo fino a loro, che penetriamo fino a loro. Ma queste realtà superiori sono più pudiche; non ci piombano addosso quasi fossimo prede. Al contrario, per diventare patenti ci pongono una condizione: che vogliamo la loro esistenza e compiamo uno sforzo verso di loro. Dunque, in un certo senso, vivono poggiate sulla nostra volontà. La scienza, l'arte, la giustizia, la cortesia, la religione, sono campi di realtà che non invadono barbaramente le nostre persone, come fanno la fame o il freddo; esistono solo per chi ne ha il volere.*

[lxxiv] *ibid.*, p. 332.
[lxxv] *ibid.*, pp. 333-4.
[lxxvi] *ibid.*, p. 335.

> *Quando l'uomo di molta fede dice di vedere Dio nella campagna fiorita e nel volto curvo della notte, non si esprime più metaforicamente che se dicesse di aver visto un'arancia. Se esistesse solo un vedere passivo, il mondo sarebbe ridotto a un caos di punti luminosi. Ma sopra il vedere passivo c'è un vedere attivo, che interpreta vedendo e vede interpretando; un vedere che è guardare. Per queste visioni che sono sguardi Platone seppe trovare una parola divina: le chiamò idee. Ebbene, la terza dimensione dell'arancia non è altro che un'idea, e Dio è la dimensione ultima della campagna.*[lxxvii]

In *Adán en el paraíso* Ortega affermava che le cose, collegate in una struttura, costituiscono una relazione. Parlando dei quadri di Zuloaga affermava che un quadro consiste nell'unità tra pezzi di pittura: i pezzi sono copiati dalla natura, invece l'unità è immaginata esteticamente, come un'unità superiore che collega i frammenti. A partire dal livello di realismo conquistato nelle *Meditaciones del Quijote*, le cose sono elementi reali della circostanza, collegate tra loro secondo una struttura reale, che cerchiamo di ricostruire teoreticamente attraverso l'osservazione. Ortega riprende la contrapposizione tra cultura mediterranea e cultura germanica, che aveva analizzato più volte in chiave estetica, e la reinterpreta come una contrapposizione tra sensualismo e concettualismo: la cultura mediterranea, sensualista, ha una straordinaria sensibilità per la materialità delle cose, per le impressioni, mentre la cultura germanica ha il genio della concettualizzazione, cioè della costruzione del sistema teorico che riproduce la struttura della realtà. Ma, come appare evidente a questo livello dell'analisi, l'una e l'altra, prese separatamente sono insufficienti a salvare le cose: le impressioni, senza una struttura, non avranno mai un significato; mentre i concetti, senza il legame con la materialità del reale, non hanno senso alcuno, se non quello di costruire un castello concettuale fine a se stesso, che non parla della realtà.[lxxviii] Orbene, se le impressioni sono colte dai sensi, l'organo della profondità è il concetto. In che consiste la profondità?

> *In modo allusivo lo si è già indicato quando opponevo il mondo patente delle pure impressioni ai mondi latenti costituiti da strutture di impressioni. Una struttura è una cosa di secondo grado, voglio dire: un insieme di cose o semplici elementi materiali, più l'ordine in cui si trovano disposti tali elementi. È evidente che la realtà di quest'ordine ha un valore, un significato diversi dalla realtà posseduta da ciascun elemento. Questo frassino è verde e sta alla mia destra: esser verde e stare alla mia destra sono qualità che possiede, ma possedere l'una non ha lo stesso significato che possedere l'altra. Quando il sole sarà tramontato dietro questi colli, io prenderò uno di questi confusi sentieri aperti come solchi ideali nella gramigna alta. Passando, reciderò qualche minuto fiore giallo, che qui cresce come nei quadri dei primitivi e, muovendo i miei passi verso il Monastero, lascerò il bosco solitario, mentre in fondo il cuculo riversa sul paesaggio la sua impertinenza vespertina. Allora questo frassino continuerà ad esser*

[lxxvii] *ibid.*, p. 336.

[lxxviii] «*Effettivamente esiste una differenza essenziale tra la cultura germanica e quella latina; la prima è la cultura delle realtà profonde, e l'altra la cultura delle superfici. Di rigore, dunque, due dimensioni diverse della cultura europea integrale. Ma tra le due non c'è differenza di chiarezza*» (*ibid.*, p. 341).

> *verde, ma sarà stato privato dell'altra qualità: non starà più alla mia destra. I colori sono qualità materiali; destra e sinistra, qualità relative, che le cose possiedono solo in relazione le une con le altre. Ebbene, le cose intrecciate in una relazione formano una struttura.*[lxxix]

Esiste un chiaro collegamento, quasi un'evoluzione, tra il realismo estetico e quello filosofico. Analizzando i quadri di Zuloaga avevamo visto che un quadro è costituito da frammenti copiati dalla natura più una struttura che li rende una unità; ora abbiamo un insieme di cose semplici, inserite in una struttura che le rende un costrutto ordinato. Nell'estetica, il quadro appare come il risultato dell'immaginazione artistica, quindi si genera attraverso un processo irrazionale; nella fenomenologia realista delle *Meditaciones* la struttura emerge da un'interpretazione concettuale delle impressioni, nella quale si separa il soggettivo dall'oggettivo. Come nella prospettiva estetica, le cose continuano a essere ciascuna un centro virtuale dell'universo:

> *E questa è la profondità di una cosa: ciò che in essa è riflesso di tutto il resto, allusione a tutto il resto. Il riflesso è la forma più sensibile dell'esistenza virtuale di una cosa in un'altra. Il «significato» è la forma suprema della sua coesistenza con le altre, e la sua dimensione di profondità. No, non mi basta avere la materialità di una cosa; ho anche necessità di conoscere il «significato» che ha, cioè l'ombra mistica che su di essa versa* (verter) *il resto dell'universo.*
> *Interroghiamoci sul senso delle cose, ovvero facciamo di ciascuna di esse il centro virtuale del mondo.*[lxxx]

Ora, come si è più volte ribadito, Ortega non fa alcuna concessione al pensiero moderno e dunque, come si vede, non costruisce alcun sistema logico deduttivo; ma neppure si accontenta del realismo ingenuo, dell'ottimismo del positivismo ottocentesco, che neppure si rendeva conto di essere un'ideologia. Il realismo di Ortega *costruisce l'immagine* della realtà, ed è consapevole di farlo, a stretto contatto con la realtà stessa, sovrapponendole, per così dire, una griglia concettuale. Il concetto *pone e fissa* i limiti tra le singole cose:

> *Ci siamo mai chiesti dove stanno i limiti dell'oggetto? In lui stesso? Evidentemente, no. Se non esistesse altro che un oggetto isolato e solitario, sarebbe illimitato. Un oggetto finisce dove un altro comincia. Sarà allora che il limite di una cosa sta in un'altra? Neppure, perché a sua volta questa seconda cosa ha bisogno di essere limitata dalla prima. Dunque, dove?*
> *Hegel scrive che dove sta il limite di una cosa, non si trova essa cosa. In base a ciò i limiti sono come cose nuove virtuali, che vengono interpolate e iniettate tra le cose materiali, nature schematiche la cui missione consiste nel segnare i confini degli esseri, avvicinarli perché convivano e al tempo stesso distanziarli perché non si confondano né annullino. Questo è il concetto: né più, né meno. Grazie ad esso le cose si rispettano a vicenda e possono arrivare a unirsi senza invadersi le une con le altre.*[lxxxi]

[lxxix] *ibid.*, p. 350.
[lxxx] *ibid.*, p. 351.
[lxxxi] *ibid.*, p. 352.

Al contatto con la realtà, che è un mistero radicale, la filosofia è un'attività di concettualizzazione dell'esperienza, ed ha inevitabilmente un carattere prospettico e interpretativo: tanto più la concettualizzazione si allontana dall'immediato, quanto più assume un valore ipotetico, meramente teorico:

> *Della cosa il concetto trattiene semplicemente lo schema. Orbene, in uno schema possediamo solo i limiti della cosa, l'incavo lineare dove si trova inscritta la materia, la sostanza reale della cosa. E questi limiti, secondo quanto ho mostrato, non significano altro che la relazione in cui un oggetto si trova rispetto agli altri. Se togliamo una tessera da un mosaico, ce ne resta il profilo in forma di buco, limitato dalle tessere confinanti. Nello stesso modo il concetto esprime il luogo ideale, l'ideale buco che corrisponde a ogni cosa nel sistema delle realtà. Senza il concetto non sapremmo bene dove comincia né dove finisce una cosa; cioè le cose, come impressioni, sono fugaci, sfuggenti, ci scappano di mano, non le possediamo. [...]*
> *Il concetto non ci darà mai ciò che ci dà l'impressione, vale a dire: la carne delle cose. Ma questo non dipende da un'insufficienza del concetto, bensì dal fatto che esso non pretende un compito simile. L'impressione non ci darà mai ciò che ci dà il concetto, vale a dire: la forma, il senso fisico e morale delle cose.*
> *In tal modo, se restituiamo alla parola percezione il suo valore etimologico - dove si allude al prendere, catturare - il concetto sarà il vero strumento o organo della percezione e della cattura delle cose.*
> *Esso, pertanto, esaurisce la sua missione e la sua essenza nell'essere non una nuova cosa, ma un organo o apparato per il possesso delle cose.*[lxxxii]

Costruire la forma concettuale della realtà radicale: potrebbe essere la dimensione estetica del nuovo realismo filosofico di Ortega che, a partire da questo livello, inizia la demolizione sistematica delle forme di pensiero ottocentesche e delle ideologie contrapposte del secolo moderno per antonomasia, sempre operando in vista del superamento della concezione borghese della modernità. Un paio di anni dopo le *Meditaciones del Quijote*, pubblicherà un piccolo proclama, una sorta di manifesto, in cui dichiara esaurita tale epoca contro cui si erano scagliate le prime generazioni moderniste. Nella nuova fase che si è aperta con il Novecento e le sue straordinarie innovazioni nella cultura e nel costume, Ortega può definirsi: «*Nada moderno y muy "siglo XX"*»[lxxxiii] - non sono affatto moderno, ma sono molto ventesimo secolo. E con questa immagine rivendica di fatto la direzione del movimento modernista, proponendo una svolta rispetto a quella illustre, ma datata, di Rubén Darío, che scriveva di sé:

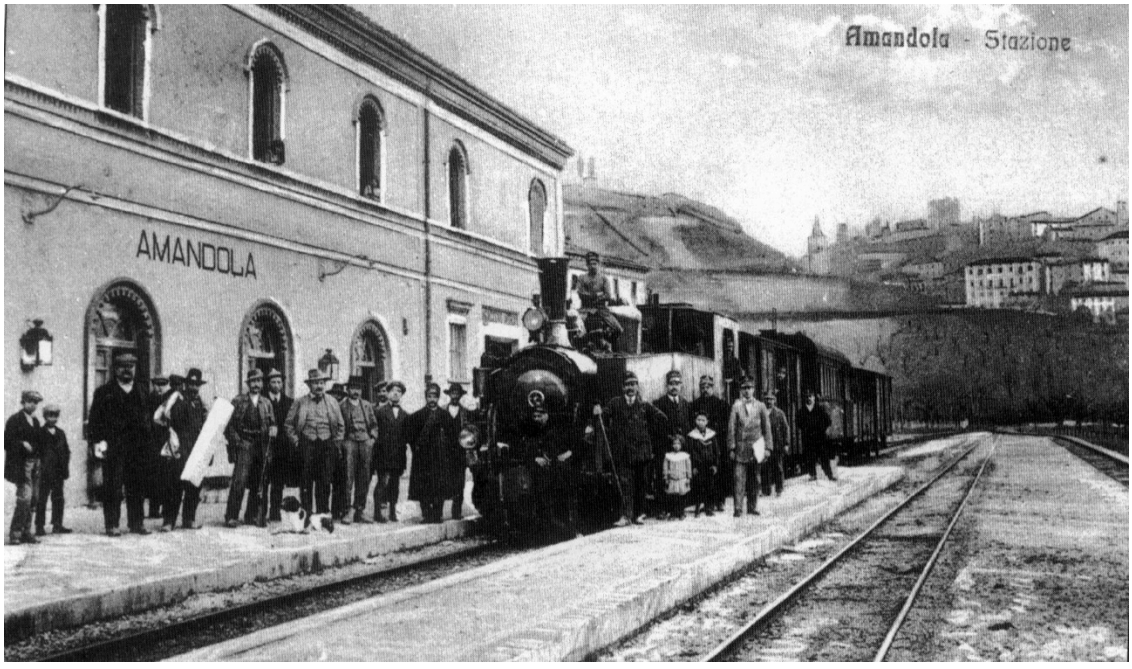
> *El dueño fui de mi jardín de sueño,*
> *lleno de rosas y de cisnes vagos;*

[lxxxii] *ibid.*, p. 353.

[lxxxiii] J. Ortega y Gasset, «Nada moderno y muy "siglo XX"» (*El Espectador*, 1916), in *Obras completas*, II, cit., pp. 22-4.

el dueño de las tórtolas, el dueño
de góndolas y liras en los lagos;
y muy siglo diez y ocho y muy antiguo
y muy moderno; audaz, cosmopolita;
con Hugo fuerte y con Verlaine ambiguo,
y una sed de ilusiones infinita.[lxxxiv]

[lxxxiv] Rubén Darío, «Yo soy aquel que ayer no más decía», *Cantos de vida y de esperanza*, in *Obras escogidas II, Poesías*, Hernando, Madrid 1910, pp. 111-87, part. pp. 111-5 («*Signore fui del mio giardino di sogno, / di rose pieno e cigni vaghi, /signore delle tortore, signore / di gondole e lire nei laghi; / e molto diciottesimo secolo e molto antico / e molto moderno, audace, cosmopolita; /con Hugo forte e con Verlaine ambiguo, / e una sete di illusioni infinita*».



ORTEGA Y GASSET:
LA METAFORA COME PAROLA «ESECUTIVA»

GIUSEPPE D'ACUNTO

1. Parlare come manifestare

Affermando che il linguaggio è, nella sua essenza, gesticolazione, Ortega riconosce che esso presenta un carattere, originariamente, disvelante, deittico e ostensivo: «*Ogni parola è un invito a vedere le cose da essa denominate, a compiere* [ejecutar] *il pensiero che essa annunzia*».[i] Parlare è, cioè, manifestare. Manifestare e manifestarsi. Nel senso che, manifestando i miei pensieri ad altri, io li manifesto, innanzi tutto, a me stesso: il pensiero è «*già di per se stesso [...] enunciazione*». Ne discende la priorità del «*parlare-pensare [...] rispetto al parlare-conversare*», ossia che, nell'individuo, «*il dire a se stesso qualcosa, precede l'atto del comunicarlo*»: «*Il parlare con me stesso o pensare coincide con l'esercizio originario della funzione del manifestare*».[ii]

[i] J. Ortega y Gasset, «Origine ed epilogo della filosofia», in *Origine ed epilogo della filosofia* (con testo originale a fronte), a cura di A. Savignano, Bompiani, Milano 2002, pp. 217-403: p. 269.

[ii] id., «Che cos'è la conoscenza?», *ibid.*, pp. 5-211: p. 33.

La parola in quanto segno nasce, così, come un'indicazione che facciamo in direzione degli oggetti, consistendo, in quanto concetto, in un «*movimento della mente*»[iii] verso di essi, in una «*tensione mentale verso una cosa*».[iv]

> *Una parola [...] è un segno che ci invita a dirigerci o a proiettarci verso un oggetto determinato. [...] [C]iò che fa che la parola sia parola è essere un significato, il quale significato non è altro che un dirigerci, un guardare a, un entrare in rapporto con questa o quest'altra cosa.*[v]

In tal senso, «*la forma più elementare del concetto è il gesto di indicazione che facciamo con l'indice*»,[vi] gesto cui corrisponde, nella cosa, il venire incontro di essa verso di noi.

> *Il vero significato di nome è «ciò che serve per chiamare qualcuno». La parola chiama la cosa che non è presente ai nostri occhi, e la cosa accorre proprio come un cane, ci si rende più o meno presente, si dirige a noi, risponde e si manifesta.*[vii]

Ora, in merito alla relazione segno-cose, appena vista, mentre alla scienza non interessano le seconde, ma solo «*il sistema di segni che le possa sostituire*»,[viii] è nell'arte che, invece, si manifesta la tendenza opposta. Tant'è che, a proposito di quegli scrittori che, piuttosto che dei semplici «creatori», sono degli autentici «inventori», si può dire che essi hanno trovato una nuova «legge ottica»: un «*nuovo modo di vedere*»[ix] le cose. «*L'arte ha una missione inversa [*rispetto alla scienza*] e va dal segno abituale alla cosa stessa. È mossa da un magnifico desiderio di vedere*».[x] Enucleando le proprietà esclusive di questo «vedere», che si è esplicato, in particolare, nel romanzo moderno e nella pittura impressionista,[xi] Ortega lo configura

---

[iii] id., *Sul romanzo*, a cura di O. Lottini, SugarCo, Milano 1983, p. 34.

[iv] id., «Le due grandi metafore», in *Meditazioni del Chisciotte*, tr. it. di B. Arpaia, Guida, Napoli 1986, pp. 337-54: p. 338

[v] id., «Sistema di psicologia», in *Sistema di psicologia e altri saggi*, a cura di M. L. Mollo, Armando, Roma 2012, pp. 33-157: pp. 88-9.

[vi] id., *Sul romanzo*, cit., p. 34. Ricordiamo che Ortega, recuperando il significato etimologico del termine «percezione», intende il concetto come il «*vero strumento [...] del coglimento delle cose*», come un «*apparato* per *il possesso*» di esse. Cfr. «Meditazioni del Chisciotte», in *Meditazioni del Chisciotte*, cit., pp. 31-130: p. 78. E, proprio in tal senso, egli lo definisce come l'«*organo normale della profondità*» (p. 73).

[vii] id., *L'idea del principio in Leibniz e l'evoluzione della teoria deduttiva*, a cura di S. Borzoni, Saletta dell'Uva, Caserta 2006, p. 312.

[viii] id., *Sul romanzo*, cit., p. 35.

[ix] id., «Tempo, distanza e forma nell'arte di Proust», in *L'origine sportiva dello Stato e altri saggi da «Lo Spettatore»*, tr. it. di C. Bo, SE, Milano 2007, pp. 121-9: p. 121.

[x] *Sul romanzo,* cit., p. 35.

[xi] Qui, nell'uno e nell'altro caso, l'artista, fornendo al fruitore gli elementi necessari grazie ai quali egli giunge a «vedere» qualcosa, glielo porge non solo nella sua presenza attuale, ma anche nella sua provenienza. Per le opere d'arte, l'importante è, infatti, che esse «*portino, per così dire, scritta in*

come quel «*guardare-attraverso*» che «sembra *renderci evidente l'intimità delle cose, la loro realtà effettiva*». Ogni nostro atto conoscitivo (visione, immagine, concetto), infatti, in quanto possiede sempre il carattere della dualità, ossia della separazione fra cosa conosciuta e soggetto conoscente, urta contro l'impossibilità di penetrare gli oggetti: «*Quando il nostro sguardo si dirige verso una cosa, si arresta alla sua superficie e rimbalza tornando alla nostra pupilla*». Tale legge non vale, invece, per i corpi trasparenti: «*In ciò che è trasparente, la cosa e io siamo uno*».[xii] È come se sulla dimensione della superficie si dischiuda, all'improvviso, quella della profondità: «*La dimensione della profondità, spaziale o temporale, visiva o uditiva, si presenta sempre in una superficie*». Il che accade, appunto, quando noi non la consideriamo per quel che essa è, ma la «*vediamo nella sua seconda vita virtuale*». In tal senso, ciò che qui è in gioco è un «*interpreta[re] vedendo e vede[re] interpretando*»: «*un vedere che è guardare*» e che avviene «*in maniera istantanea*».[xiii] Cosa che non accade, però, ogni volta, per il fatto che vedere è, per lo più, «*un evento che subiamo*», tant'è che, normalmente, il «*nostro primo atto vero e proprio è successivo alla visione*».[xiv]

Sul tema del «guardare-attraverso», molte sono le affinità che si danno fra Ortega e il «secondo» Wittgenstein. Il quale afferma anche lui che, nell'osservare una figura, non è che prima la vediamo e poi la interpretiamo, ma la «*vediamo* come l'*interpretiamo*». Tale ricognizione ha, inoltre, un carattere istantaneo: è un «*improvviso balenare*». E quel che in essa si illumina è un «*aspetto*»[xv] (ciò che Ortega chiama, invece, «*scorcio, prospettiva*»[xvi]). Infi-

---

fronte la loro genealogia e, di colpo, facciano percepire la loro fisionomia e la loro genesi». Cfr. J. Ortega y Gasset, «Azorín», in *Lo Spettatore*, tr. it. di C. Bo, 2 voll., Bompiani, Milano 1960; vol. I, pp. 173-209: p. 194. Su Ortega come teorico del romanzo, cfr. T. J. Salas Fernández, *Ortega y Gasset, teórico de la novela*, Universidad de Málaga, Málaga 2001.

[xii] J. Ortega y Gasset, «Saggio di estetica a mo' di prologo», in *Meditazioni del Chisciotte*, cit., pp. 281-301: pp. 291-2.

[xiii] id., *Meditazioni del Chisciotte*, cit., pp. 59-60. Sul «vedere attivo», in Ortega, come quell'atto attraverso cui «*la superficie delle cose [...] si fa prospettiva*», cfr. S. Zangrando, *Aspetti della teoria del romanzo. Ortega y Gasset, Lukács, Bachtin*, Università degli Studi di Trento 2006, p. 92. O, anche, come quell'interpretazione per cui «si dà un mondo. *Non c'è interpretazione senza visione, né visione senza interpretazione.* La percezione è interpretativa e l'interpretazione è percettiva». Cfr. J. Marías, *Ortega*, vol. I: *Circunstancia y vocación*, Revista de Occidente, Madrid 1960, p. 450.

[xiv] J. Ortega y Gasset, *Goya*, tr. it. di R. Rossi Testa, SE, Milano 2000, p. 21.

[xv] L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, a cura di M. Trinchero, Einaudi, Torino 1974, P. II, pp. 256 e 278.

[xvi] J. Ortega y Gasset, *Meditazioni del Chisciotte*, cit., p. 60. Per un confronto fra Ortega e Wittgenstein, articolato nel segno dei concetti di limite, circostanza e credenza, cfr. J. Navarro de San Pío, «De la vida y del lenguaje. Ortega y Wittgenstein», in *Revista de Estudios Orteguianos*, 2004, n. 8-9, pp. 219-32. Qui, leggiamo che, dal punto di vista linguistico, mentre Wittgenstein comprende il significato della parola «*come parte del* gioco del linguaggio [*Sprachspiel*]», Ortega, invece, lo fa nel segno della nozione di «*usi sociali. Lungo cammini separati, essi criticano la semantica referenzialista*

ne, rilevante per la nostra analisi è che Wittgenstein si richiama proprio ad un criterio fisiognomico, ossia al modo in cui noi identifichiamo una figura, per spiegare com'è che avviene l'intendimento stesso di un enunciato verbale.

Tornando a quel che è l'oggetto estetico, secondo Ortega, esso è da lui paragonato a un «*corpo cristallino*» che è attraversato dall'io, «*sotto forma di atto visivo [...], in un momento di compenetrazione con esso*».[xvii] Ma, poiché la peculiarità del cristallo è quella, appunto, di essere trasparente, nel senso che quanto esso è «*più puro [...], tanto meno ne avvertiremo il tramite*»,[xviii] ecco che il nostro sguardo, nell'attraversarlo, è proiettato, contemporaneamente, anche «*in direzione di altri oggetti su cui possa rimbalzare*»:

> *L'esempio del cristallo può aiutarci a comprendere intellettualmente ciò che istintivamente, con perfetta e semplice evidenza, ci è dato nell'arte, vale a dire: un oggetto che riunisce la duplice condizione di essere trasparente e di essere esso stesso [...] ciò che vi traspare.*

Ora, quest'«*oggetto trasparente a se stesso [...] trova la sua forma elementare nella metafora*»: in essa, si rivela «*in modo evidente il genuino oggetto estetico*»: «*Oggetto estetico e oggetto metaforico sono la stessa cosa, o meglio [...] la metafora è l'oggetto estetico elementare, la cellula* bella».[xix]

Circa questa identificazione dell'oggetto estetico con l'oggetto metaforico, ciò che va tenuto presente è che il primo è concepito da Ortega nel quadro della sua teoria dell'oggetto in generale, quale è esposta, in particolare, nel *Sistema di psicologia*. Qui, infatti, enucleando un «fenomeno» che appartiene alla «psicologia descrittiva» e in cui «*si evidenzia il mistero proprio della sensazione*», egli elabora la «*legge di contaminazione sensibile*», la quale stabilisce ciò che segue: «*In ogni atto di coscienza in cui si dà un elemento sensibile accanto ad elementi insensibili esiste la tendenza originaria di estendere e di versare sui secondi il carattere di sensibilità proprio dei primi*».

Ora, una tale legge, in quanto dota la sensazione di una «*funzione simbolica*»,[xx] è applicata in chiave estetica proprio nel *Saggio di estetica*, laddove si dice che, quando, ad esempio, noi ammiriamo una scultura classica, la «*coscienza della realtà di quel corpo marmoreo non interviene nella nostra fruizione estetica - o meglio, interviene solo come mezzo per giungere all'intuizione di un corpo puramente immaginario che potremmo trasportare integralmente nella nostra fantasia*».

---

tradizionale, per pervenire ad una pragmatica, in cui il significato del linguaggio si lascia concepire secondo la dimensione del contesto *e della* circostanza *vitale e sociale*» (p. 225).

[xvii] J. Ortega y Gasset, *Saggio di estetica a mo' di prologo*, cit., p. 292.

[xviii] id., *La disumanizzazione dell'arte*, tr. it. di S. Battaglia, Sossella, Roma 2005, p. 25.

[xix] id., *Saggio di estetica a mo' di prologo*, cit., pp. 292-3. Sulla valenza filosofica della metafora, in Ortega, in generale, e nella sua estetica, in particolare, cfr. C. Chust Jaurrieta, «La metáfora en Ortega y Gasset», in *Boletín de la Real Academia Española*, 1963, n. 168, pp. 57-149, nonché S. Borgia, «Il valore filosofico della "metafora" nella concezione dell'arte di J. Ortega y Gasset», in *Ethos*, 1978, fasc. 15, pp. 5-17.

[xx] J. Ortega y Gasset, *Sistema di psicologia*, cit., pp. 152-4.

> *[L'oggetto estetico] inizia esattamente dove finisce ogni immagine; non è la bianchezza di quel marmo, né quelle linee e forme, ma quello a cui tutto questo allude, e che scopriamo improvvisamente davanti a noi con una presenza così piena che possiamo solo descriverla con queste parole: assoluta presenza.*[xxi]

Ebbene, è proprio grazie a questa capacità di farsi carico di una connotazione di tipo «allusivo» che l'oggetto estetico può essere assimilato alla metafora: «*Il visto e il sentito [nell'arte] hanno valore solamente per ciò che in essi vi è di allusione*».[xxii] Metafora che è l'organo attraverso cui si dispiega quella funzione espressiva che, oltre all'arte, è comune anche alla lingua.[xxiii] Essa, infatti, in quanto è «*la potenza più fertile che l'uomo possiede*», la cui «*efficienza arriva a toccare i confini della taumaturgia*»,[xxiv] è quel «*fiore dell'immaginazione*» che «*diede origine a quasi tutte le parole*»:[xxv] «*Ogni lingua è metafora o, detto altrimenti, ogni lingua è un continuo processo di metaforizzazione*».[xxvi] È così che la metafora - proprio come già insegnava Vico - «*diede origine a quasi tutte le parole*», ricavandole, per «*trasporto*», dalla parti del corpo umano o dagli «*umani sensi e [...] umane passioni*»:[xxvii] «*Le parole che esprimono qualità delle cose corporali compaiono nella sapienza del linguaggio volgare metaforicamente adoperate per designare caratteri e figure spirituali*».[xxviii]

Sempre in merito al rapporto fra metafora e lingua, un altro aspetto di esso ci riconduce al fatto che, poiché ogni dire, per Ortega, è «*deficiente*»,[xxix] strutturale è lo scarto che si

---

[xxi] id., *Saggio di estetica a mo' di prologo*, cit., p. 290.

[xxii] id., *Azorín*, cit., p. 194. Sul concetto di allusione, Ortega ha fondato una vera e propria pedagogia: l'«*unica pedagogia delicata e profonda*». Essa si basa sul principio secondo cui, chiunque voglia insegnarci una verità, «*non la dica: semplicemente vi alluda con un breve gesto, gesto che tracci nell'aria una traiettoria ideale in cui lasciarsi scivolare e giungere ai piedi della nuova verità*». Cfr. *Meditazioni del Chisciotte*, cit., p. 58.

[xxiii] Sulla metafora come «*la potenza più fertile, continua e brillante*» dello stile di Ortega, cfr. R. Senabre, «Lengua y estilo de Ortega y Gasset», *Acta Salmanticensia*, Salamanca 1964, p. 125, nonché id., *El escritor José Ortega y Gasset*, introduzione a J. Ortega y Gasset, *Espíritu de la letra*, a cura di R. Senabre, Catedra, Madrid 1998[2], pp. 11-47: p. 25.

[xxiv] J. Ortega y Gasset, *La disumanizzazione dell'arte*, cit., p. 44.

[xxv] id., «Renan», in *Pensare e credere*, a cura di E. Pavani, Alinea, Firenze 1995, pp. 87-115: p. 100.

[xxvi] id., *L'idea del principio in Leibniz*, cit., p. 302. Per un'interpretazione della teoria della metafora di Ortega che aiuta a chiarire le metafore stesse usate dal filosofo spagnolo nei suoi scritti, cfr. J. San Martín, «La metafora secondo Ortega e le difficoltà della sua traduzione», in *Forme e figure del pensiero*, a cura di C. Cantillo, La Città del Sole, Napoli 2006, pp. 287-302.

[xxvii] G. B. Vico, *La Scienza Nuova*, cpv. 450. Per un accostamento di Ortega a Vico, cfr. J. M. Sevilla, *Ragione narrativa e ragione storica. Una prospettiva vichiana su Ortega y Gasset*, tr. it. di G. Patella e R. Fidanzia, Guerra, Perugia 2002.

[xxviii] J. Ortega y Gasset, «Fogli d'almanacco», in *Lo Spettatore*, cit., vol. II, pp. 345-68: p. 365.

[xxix] Qui, ci riferiamo ad una delle due leggi che, per Ortega, «s*ono presenti in ogni enunciazione*»: la «legge di deficienza» (l'altra è la «legge di esuberanza»). Leggi che non si limitano al solo campo del

dà fra quel che si vorrebbe dire e quel che, effettivamente, si dice. Ebbene, è proprio questa tesi ciò che lo conduce ad affermare che «*ogni espressione è metafora*» e a concluderne che, perciò, «*il* logos *stesso è un'espressione metaforica*». «*Così, se quanto diciamo non coincide esattamente con quanto pensiamo, si deve intendere che perlomeno lo suggerisce. E tale dire che è suggerire è la metafora*».[xxx]

2. Da una radicale non-identità ad un'identità radicale

Circa l'essenza della metafora, per Ortega, è un errore credere che essa risieda nella similitudine positiva o analogia. E lo è poiché nella metafora stessa «*verifichiamo una coincidenza fra due cose più profonda e decisiva di qualunque somiglianza*». La similitudine positiva è solo «*la prima articolazione dell'apparato metaforico*». Ma essa è estrinseca e inessenziale dal punto di vista reale. Tale apparato mira, infatti, a formare un nuovo oggetto, opposto all'oggetto materiale. Ecco, allora, le due operazioni in cui consiste tale dispositivo. Annichilando le cose in ciò che hanno di immagini reali, neghiamo, innanzi tutto, che la vera identità risieda in esse. Dopodiché, cerchiamo l'identità in un «*nuovo oggetto*», spingendoci verso «*un altro mondo in cui quell'identità è possibile*».[xxxi] Detto in una formula, si va da una radicale non-identità ad un'identità radicale. Come si può vedere, qui non siamo molto distanti da quel *modus*, teorizzato dalla logica tradizionale, del *tollendo ponens*, laddove la negazione di una cosa è, al tempo stesso, l'affermazione di un'altra.[xxxii]

Nel sostituire qualcosa con qualcos'altro, noi non siamo mossi, innanzi tutto, dall'ansia di pervenire ad una nuova realtà, ma dal proposito di eludere proprio quella realtà che ci sta davanti. Si tratta, cioè, di un rivolgersi «*contro le cose naturali*», per «*vulnera[rle] o sopprime[rle]*».[xxxiii] Ed è esattamente in tal senso che Ortega ha parlato di «*disumanizzazione*» dell'arte moderna, sottolineando il fatto che a quest'ultima, nella sua «*evasione dall'umano*», interessava, soprattutto, l'«*aspetto [...] che distrugge*». Nel caso della pittura, ad esempio, non si trattava di dipingere un qualcosa di completamente diverso dall'uomo,

---

dire, ma «*valgono per tutta l'attività semantica*». Cfr. *Velázquez*, Revista de Occidente, Madrid 1959, pp. 59 e 62. Altrove, egli parla non di due principi, ma di un'unica «legge universale del dire», legge che così egli enuncia: «*Nessun dire dice sufficientemente ciò che pretende, ma quanto è espresso è solo un'abbreviazione e un'indicazione di quanto si* vorrebbe dire». Cfr. *Origine ed epilogo della filosofia*, cit., p. 315.

[xxx] J. Ortega y Gasset, «La ragione storica», in *Metafisica e ragione storica*, a cura di A. Savignano, SugarCo, Milano 1989, pp. 175-269: p. 195.

[xxxi] id., *Saggio di estetica a mo' di prologo*, cit., pp. 294 e 296.

[xxxii] A conferma di tutto ciò, Ortega nota che nei più antichi testi sapienziali - i *Veda*, ad esempio -, la metafora «*non si esprime ancora dicendo che* una cosa è come un'altra*, ma precisamente per mezzo della negazione*»: di A, per dire che è B, si dice che *non è* C (di cui B è un attributo). Cfr. id., «Idea del Teatro», in *Meditazioni sul Chisciotte*, cit., pp. 133-201: p. 153.

[xxxiii] id., *La disumanizzazione dell'arte*, cit., p. 46.

ma di «*rappresentare un uomo che somigli il meno possibile all'uomo*». In definitiva, è la metafora «*lo strumento fondamentale per la disumanizzazione artistica*».[xxxiv]

Il fatto che l'operazione metaforica inizi con un annichilimento o una negazione prova, inoltre, che essa non è mai una *creatio ex nihilo*, ma sempre *ex aliquo*: lascia apparire il nuovo nel momento stesso in cui trasforma il vecchio.

> *Piacere ancor più grande del creare è il ricreare! La creazione, infatti, dove non c'è nulla, pone in essere una cosa. Nel ricreare, invece, di cose ne abbiamo due: la nuova, che vediamo nascere all'improvviso, e la vecchia, che così recuperiamo.*[xxxv]

In altri termini, trasposizione non è sinonimo, *ipso facto*, di metafora. Non basta, cioè, che un vocabolo passi da un senso ad un altro: deve farlo, senza che il significato di arrivo segni un abbandono del significato di partenza. Si danno, così, due differenti modi di riferimento e quel che è essenziale è che devono coesistere: un *modo recto*, orientato verso il significato di arrivo, ed un *modo obliquo*, orientato verso il significato di partenza: «*Affinché esista metafora è necessario rendersi conto di questa* duplicità».[xxxvi]

Ora, intorno a questo punto, possiamo registrare una singolare convergenza di Ortega con Ricœur, del procedimento metaforico, come lo intende il primo, con quel processo che il secondo vede all'opera tanto nella finzione poetica quanto nella metafora stessa. Nell'uno e nell'altro caso, l'istanza positiva e produttiva volta a «ridescrivere» e a «"rifare" la realtà» si dà, infatti, solo a partire da una condizione negativa preliminare: la «sospensione» o «*epoché* del reale quotidiano».[xxxvii] Ricœur, parla, inoltre, del fatto che l'enunciato metaforico è attraversato da una «*tensione caratteristica*» che può essere configurata come una «*referenza sdoppiata*».[xxxviii] E ciò proprio nel senso in cui abbiamo appena visto parlarne Ortega.

Tornando a quest'ultimo, quel che, per lui, è più importante è che il rilevare una somiglianza positiva fra due cose serve solo ad accentuare la loro dissomiglianza reale, la loro non-identità. A far sì che esse, respingendosi a vicenda e rifiutandosi alla compenetrazione dell'una con l'altra, vadano a dar vita, così, ad una nuova forma dinamica.

> *Le due realtà, identificandosi nella metafora, si scontrano l'una con l'altra, si annullano reciprocamente, si neutralizzano, si smaterializzano. La metafora è una bomba atomica mentale.*

[xxxiv] *ibid.*, pp. 36 e 46.

[xxxv] id., «Góngora, *1627-1927*», in *Espíritu de la letra*, cit., pp. 143-54: p. 144.

[xxxvi] id., «Le due grandi metafore», in *Meditazioni del Chisciotte*, cit., pp. 337-54: p. 340.

[xxxvii] P. Ricœur, «Filosofia e linguaggio», in *Filosofia e linguaggio*, a cura di D. Jervolino, tr. it. di G. Losito, pp. 1-19: p. 16.

[xxxviii] id., *La metafora viva. Dalla retorica alla poetica: per un linguaggio di rivelazione*, tr. it. di G. Grampa, Jaca Book, Milano 1976, p. 406.

Il risultato dell'annichilimento di queste due realtà è precisamente quella nuova e meravigliosa cosa che è l'irrealtà.[xxxix]

Al riguardo, ricordiamo che, per Ortega, l'oggetto estetico-metaforico «*è, per essenza, de-realizzazione*»:[xl] «*un'apertura di irrealtà che si apre magicamente nel nostro ambiente reale*», un'«*isola immaginaria che galleggia circondata da ogni lato di realtà*».[xli] È così che il filosofo spagnolo può concluderne quanto segue: «*Ogni immagine ha, per così dire, due facce. Grazie ad una di esse è immagine di questa o di quella cosa; grazie all'altra è, in quanto immagine, qualcosa di mio [...]; [...] rispetto a me è un mio stato reale, è un momento del mio io, del mio essere*».[xlii]

Qui, la distinzione, fatta da Ortega, fra le «*due facce*» che presenta un'immagine è ripresa dalle *Idee* di Husserl, nel punto in cui si parla di una «*certa, [...] importante, duplicità*» per ciò che riguarda l'essenza di ogni *Erlebnis*, nel senso che, in esso, dobbiamo distinguere fra l'*Erlebnis* stesso, in quanto immanente al vivere della coscienza, e il «*puro io che lo vive*», nel suo movimento di trascendimento intenzionale: fra «*un lato orientato soggettivamente ed un lato orientato oggettivamente*».[xliii]

Analogamente, nella Prima delle *Ricerche logiche* («Espressione e significato»), Husserl distingue fra «*segni fisici*» e «*vissuti che conferiscono il senso*», fra l'espressione «*considerata [solo] nel suo aspetto fisico*» e il fatto che, grazie a quei vissuti psichici che sono «*collegati associativamente all'espressione*», essa diviene l'«*espressione di qualche cosa*».[xliv] E così anche nella Seconda Ricerca («L'unità ideale delle specie e le teorie moderne dell'astrazione»), laddove, dopo che il pensare è stato configurato come un atto intenzionale, il significato è fatto

---

[xxxix] J. Ortega y Gasset, *Idea del Teatro*, cit., p. 153.

[xl] id., *Velázquez*, cit., p. 135. Sul concetto di «de-realizzazione», nell'estetica di Ortega, cfr. A. M. Leyra, «La estética de Ortega y Gasset. Un diálogo con la filosofía centroeuropea», in AA. VV., *El primado de la vida. Cultura, estética y política en Ortega y Gasset*, Universidad de Castilla-La Mancha, Ciudad Real 1997, pp. 91-109.

[xli] J. Ortega y Gasset, «Meditazione della cornice», in *Meditazioni del Chisciotte*, cit., pp. 305-13: pp. 309-10.

[xlii] id., *Saggio di estetica a mo' di prologo*, cit., p. 296.

[xliii] E. Husserl, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, a cura di E. Filippini, 2 voll., Torino 1976; vol. I, p. 179 (§ 80). Su questo punto, cfr. D. Argeri, «Alle radici del razio-vitalismo di Ortega (una rilettura dell'*Ensayo de estética a manera de Prólogo*)», in *Giornale di Metafisica*, 1993, n. 2, pp. 261-87: pp. 278-9. Inoltre, circa la possibilità di cogliere, nel *Saggio di estetica* una prefigurazione del concetto husserliano di «*mondo-della-vita*», cfr. P. W. Silver, *Ortega als phenomenologist. The genesis of Meditations on Quixote,* Columbia University Press, New York 1978, p. 103. Ricordiamo, infine, come lo stesso Husserl, nella sua Lettera ad Ingarden del 26 novembre 1934, formuli un giudizio altamente positivo su Ortega: egli sarebbe «*penetrato [nei suoi scritti] molto in profondità*». Cfr. E. Husserl, *Briefwechsel*, vol. III: *Die Göttinger Schule*, a cura di E. e K. Schuhmann, Kluver, Dordrecht-Boston-London 1994, p. 298.

[xliv] E. Husserl, *Ricerche logiche*, 2 voll., a cura di G. Piana, il Saggiatore, Milano 2001, vol. I, pp. 291-374: pp. 298-9.

consistere nel riferimento che, in un tale atto, si dà all'oggetto in quanto fornito di un nome. Per realizzarsi, l'intenzione deve, però, specificarsi, per cui ha bisogno di poggiare su un'immagine intuitiva, quale contenuto reale della nostra coscienza. Infine, ne *La teoria del significato*, la distinzione in questione è prospettata come differenza tra «*manifestazioni verbali*» e «*atti di significato*», dove le une sono dette di supporto agli altri. Nel senso che mentre le prime sono date dal fatto che il segno «*si manifesta, di solito, in maniera sensibile*», ossia foneticamente, le seconde sono date, invece, dal «*vissuto* [Erlebnis*] della manifestazione percettiva*».[xlv]

In corrispondenza delle «due facce» che presenta ogni immagine, la contemplazione estetica, per Ortega, vive dell'intreccio di prossimità e di distanza: da un lato, accediamo al vero essere della cosa, a ciò che, fenomenologicamente, è la «cosa stessa», dall'altro, sviluppiamo quella particolare modalità del vedere che lo «*esercita*» come «*un'azione a distanza*»:[xlvi] «*L'arte è contemplazione [...]. Questo richiede una distanza fra chi vede e quello che si vede. La bellezza, suprema distinzione, esige che si mantengano* [se guarden*] le* distanze».[xlvii] Due sono, infatti, i modi di guardare di cui noi disponiamo: la «visione da vicino» e la «visione da lontano», con la precisazione, però, che, nel secondo caso, l'oggetto non sta ad una distanza maggiore rispetto al punto in cui sta nel primo: «*L'oggetto che vediamo nella visione da lontano non è più distante di quello visto da vicino, ma, al contrario, più prossimo, dato che comincia nella nostra cornea*».

La distanza va intesa, così, innanzi tutto, come una «*qualità* ottica». Nella «visione da vicino», netta è la distinzione fra il primo piano e lo sfondo: mentre l'uno ci appare nella sua forma perfettamente definita, l'altro ci si presenta, invece, «*indistinto, appena riconoscibile, senza forma*». Nella «visione da lontano», al contrario, davanti a noi si apre uno «*spazio omogeneo*», nel senso che alla dualità che caratterizza il tipo di visione precedente si sostituisce la «*perfetta unità di tutto il campo visivo*». Nel primo caso, vediamo l'oggetto nella sua corposità, solidità e pienezza, nel secondo, invece, esso, trasformandosi in «*pura visione*», ci si dà come uno «*spettro incorporeo composto solo di luce*».[xlviii] Ed è proprio così che noi, dirigendo lo sguardo verso un oggetto, possiamo «attraversarne» la consistenza cristallina in direzione di altri oggetti.

[xlv] E. Husserl, *La teoria del significato*, a cura di A. Caputo, Bompiani, Milano 2008, pp. 183 e 185.

[xlvi] J. Ortega y Gasset, *La disumanizzazione dell'arte*, cit., p. 41. Su questo punto, notevoli sono le affinità fra Ortega e il «pensiero della visione» dell'ultimo Merleau-Ponty. Su cui, cfr. J. Uscatescu, «Ortega y Gasset y la idea de la cultura», in *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1984, n. 403-405, pp. 149-65: pp. 152-3.

[xlvii] J. Ortega y Gasset, «Musicalia», in *Lo Spettatore*, cit., vol. I, pp. 262-75: p. 275.

[xlviii] id., «Sul punto di vista dell'arte», in *Meditazioni del Chisciotte*, cit., pp. 317-34: pp. 319-22. Sulla luce, in Ortega, come una delle due «*condizioni essenziali d'ogni umana creazione*», condizioni delle quali l'altra è data dal tempo, cfr. M. Zambrano, «Ortega y Gasset e la ragione vitale», in *Per abitare l'esilio. Scritti italiani*, a cura di F. J. Martín, Le Lettere, Firenze 2006, pp. 248-75: p. 260.

Il fatto che qui si parli di una «*pura visione*», non deve farci pensare, però, ad una «*rigorosa imparzialità della nostra pupilla, che si limiterebbe a riflettere lo spettacolo della realtà, senza che il soggetto possa permettersi il minimo intervento o la minima deformazione*». Dietro la contemplazione opera, invece, sempre il «*meccanismo dell'attenzione, che ne è un ineliminabile presupposto*». E lo è in quanto esso è un «a priori *psicologico*», il quale «*agisce in virtù di preferenze affettive, cioè di interessi*». Tale meccanismo «*guida lo sguardo dall'interno del soggetto e diffonde sulle cose una prospettiva, una modellatura, una gerarchia*».[xlix] Ne discende che non tanto si fa attenzione a ciò che si vede, quanto, proprio al contrario, che «*si vede bene solo ciò a cui si presta attenzione*».[l] «*Non basta [...] che qualcosa si trovi davanti a noi perché lo percepiamo: occorre [...] che l'organo ricettivo lo cerchi e si adatti. [...] L'universo intero è davanti a noi come un immenso panorama, aperto sempre; ma, ogni volta, soltanto una parte esiste per noi*».[li]

Il punto è che, mentre in ogni espressione idiomatica intervengono sempre tre fattori: il dolore che provo, se l'espressione in questione è «mi fa male», la mia immagine di esso e le parole stesse «mi fa male», per cui quel che sento è, essenzialmente, narrato, ossia trasposto oltre l'orizzonte dell'attualità, il linguaggio dell'arte, invece, è come se ci presentasse tutto ciò nel momento preciso del suo attuarsi: «*Se la lingua ci parla delle cose, vi allude semplicemente, l'arte le fa*».[lii] In altri termini, mentre, da una parte, abbiamo una parola che è il nome di una cosa, dall'altra, abbiamo, invece, un verbo che è l'«effettuazione» del mio atto vitale di vedere una tale cosa. È come se noi, guardando in noi stessi a partire dal si-

---

[xlix] J. Ortega y Gasset, *Sul romanzo*, cit., p. 60. Circa il fatto che una prospettiva diviene «pienamente reale», per l'uomo, solo a condizione di «*"farsi sguardo", uno sguardo prolungato con il quale la vita del soggetto tenderà progressivamente a coincidere*», cfr. G. Micheletti, *Lo sguardo e la prospettiva*, Clinamen, Firenze 2009, p. 48. Del resto, laddove la matrice del concetto orteghiano di prospettiva è da rintracciare è proprio nella sua radice latina *perspicere*, ossia nel «*bisogno della "vista chiara" e non resa opaca dalle sovrastrutture essenzialistiche della ragione astratta e monistica*». Cfr. G. Cacciatore, «La "zattera della cultura". Filosofia e crisi in Ortega y Gasset», in *Sulla filosofia spagnola. Saggi e ricerche*, il Mulino, Bologna 2013, pp. 47-77: p. 55.

[l] J. Ortega y Gasset, *Sul romanzo*, cit., p. 60. In virtù di questo motivo della preferenza (o del rifiuto) quale «*a priori* psicologico», l'antropologia di Ortega può essere vista come fondata sull'idea, di provenienza scheleriana, di *ordo amoris*. «*Il cuore, macchina per preferire o rifiutare, è il supporto della nostra personalità*». Cfr. J. Ortega y Gasset, «La scelta in amore», in *Sull'amore*, tr. it. di L. Rossi, SugarCo, Milano 1992, pp. 61-93: p. 61. In tal senso, l'«*attività dello spirito chiamata "preferire" rivela che i valori [per Ortega] sono costituiti secondo una gerarchia rigorosa*». Cfr. W. J. Linares Delfín, *Objectividad y teoría de los valores en Ortega y Gasset*, IF Press, Morolo (Fr) 2009, p. 99. Ricordiamo, inoltre, che, nelle *Meditazioni del Chisciotte*, cit., la filosofia stessa è definita come «*la scienza generale dell'amore*» (p. 37). Per l'adesione di Ortega all'impianto dell'«*etica materiale dei valori*» di Scheler, cfr., infine, del primo: «Introducción a una estimativa», in J. Ortega y Gasset, *Obras completas*, vol. VI: *1941-1946*, Revista de Occidente, Madrid 1947, pp. 315-35. Qui, leggiamo che l'etica o «scienza dei valori» è «*un sistema di verità evidenti e invariabili, sul modello delle verità matematiche*» (p. 331).

[li] J. Ortega y Gasset, «Dio in vista», in *L'origine sportiva dello Stato*, cit., pp. 76-9: p. 77.

[lii] id., *Saggio di estetica a mo' di prologo*, cit., p. 299.

tuarci dietro la cosa in questione, la vedessimo trasformarsi «in attività mia, in *io*». In tal modo, la parola, perdendo il valore di sostantivo e acquistando un valore verbale, si compie in senso «esecutivo»: si mette in movimento, «*entr[a] in eruzione, si pon[e] in attività*».[liii]

Un caso emblematico di tutto ciò ci è dato proprio da una delle parole-chiave del lessico filosofico di Ortega: *vivencia*, come equivalente spagnolo del concetto di *Erlebnis* husserliano. Ebbene, qui, abbiamo un «verbo genitore» [*vivir*] il quale, attraverso il gerundio [*viviendo*] e il participio presente [*viviente*], mette capo a un secondo sostantivo, in cui il movimento non si chiude, ma «resta attivo»[liv] e imprime, così, ad esso un valore marcatamente verbale.

Ortega si è anche interrogato circa l'origine antropologica della metafora, origine che ha rinvenuto nel fatto che, poiché, per l'uomo primitivo, la parola è, in qualche modo, la cosa stessa appellata, ne viene la necessità di non nominare l'oggetto «tremendo» su cui cade la prescrizione sancita dal *tabù*, di designarlo con il nome di un'altra cosa, che lo ricordi in modo indiretto e velato. «*Ecco così un "tropo" di azione, una metafora elementare anteriore all'immagine verbale e che si genera nell'ansia di evitare o eludere la realtà. [...] Ecco l'elusione metaforica*».[lv]

Tornando alla metafora, in quanto «traslato», se essa indica, etimologicamente, lo spostamento di una cosa da un luogo ad un altro, occupato da una seconda cosa, ebbene, poiché, in essa, tale «traslazione» è «*sempre reciproca*», il luogo in cui ognuna delle due cose si colloca non è quello dell'altra, ma è un «*luogo sentimentale*», che è il medesimo per entrambe. In definitiva, la metafora consiste sì nello spostamento di una cosa, ma «*dal suo luogo reale al suo luogo sentimentale*».[lvi]

[liii] *ibid.*, p. 296. Circa l'esistenza di connessioni profonde fra la teoria dell'oggetto estetico, delineata, da Ortega, nel *Saggio di estetica*, e la Prima delle *Ricerche logiche* di Husserl, cfr. L. Carchidi, *L'essenza del cristallo*, cit., p. 377.

[liv] C. Razza, «La sconfitta del luogo comune. Ortega e la traduzione», introduzione a J. Ortega y Gasset, *Miseria e splendore della traduzione*, a cura di C. Razza, il melangolo, Genova 2001, pp. 29-54: p. 22.

[lv] J. Ortega y Gasset, *La disumanizzazione dell'arte*, cit., p. 45. J. Marías, *Ortega*, cit., si chiede come la tesi presente, relativa al carattere «elusivo» della metafora, si combini con l'altra, vista in precedenza, secondo cui essa sarebbe «*la potenza più fertile che l'uomo possiede*». «*Quel che l'evasione ha di peculiare è che essa è la* liberazione *da una forma di realtà per creare nelle cose reali* profili immaginari. *Questo è ciò che interessa: le nuove "realtà" che l'uomo può creare*» (p. 303).

[lvi] J. Ortega y Gasset, *Saggio di estetica a mo' di prologo*, cit., p. 301, nota 4. Sulla metafora, in Ortega, come «*fattore-chiave di tutto lo sviluppo della vita spirituale*», come ciò che dà vita a quel «"*terzo mondo*" *[...] nel quale costantemente abitiamo*», cfr. F. Cambi, «La pedagogia e la *Bildung* in Ortega», in F. Cambi, A. Bugliani, A. Mariani, *Ortega y Gasset e la* Bildung. *Studi critici*, Unicopli, Milano 2007, pp. 13-66: p. 53.

Ne discende che la metafora è un oggetto costituito da tre dimensioni: le due cose di cui si prospetta l'identità e, appunto, il «*luogo sentimentale*» o la «forma *io*» di entrambe.[lvii] Nel segno di quest'ultima, l'una rifluisce verso l'altra, dando origine, così, ad una nuova oggettività e a una «corporeità *sui generis*». A questo punto, noi vediamo ognuna delle due cose in «trasparenza» dell'altra e attingiamo la loro identità radicale nell'«atto» stesso di viverla effettivamente. «*Ogni metafora è la scoperta di una legge dell'universo. E anche dopo aver creato una metafora, continuiamo ad ignorare il suo perché. Avvertiamo semplicemente un'identità, [la] viviamo effettivamente*».[lviii] Il procedimento metaforico, perciò, non ha come mira quella di suscitare un sentimento: piuttosto, quest'ultimo è esso stesso mezzo espressivo, segno, attraverso cui tutto ciò che è espresso assume il profilo «esecutivo» dell'«*essere in via di effettuazione*».[lix]

Ortega ha insistito sul fatto che ogni atto umano ha un carattere «esecutivo».[lx] E questo perché la nostra vita - in quanto è sempre «*un* fare, *o meglio, un* farsi» - è un «*attivo esistere per sé*»: «*un effettuarsi o un eseguirsi, un darsi l'essere, o un sostenersi da se stessa*»:[lxi] «*Vivere è esistere all'interno di una universale presenza il cui "soggetto" non sono propriamente io, ma [...] [di cui] partecipo*».[lxii] Ma non è solo la nostra vita ad avere un carattere «esecutivo». Ce l'ha tut-

[lvii] Ma se la metafora consiste in una relazione fra tre elementi, ciò vuol dire che essa fa leva sul meccanismo dell'interazione e non su quello della sostituzione, proprio come indicato, ne *La metafora viva*, cit., sempre da Ricœur.

[lviii] J. Ortega y Gasset, *Saggio di estetica a mo' di prologo*, cit., pp. 297-8. Sulla metafora come mezzo non solo di espressione, ma anche di comprensione e di conoscenza della realtà, Ortega afferma: «*non c'è metafora [...] senza una scoperta di identità effettive*». Se ne analizziamo una qualunque, troveremo, «*senza alcuna vaghezza, quell'identità positiva, diremmo scientifica, fra elementi astratti di due cose*». Cfr. id., *Le due grandi metafore*, cit. p. 344. E ancora: «*Le metafore elementari [...] sono vere quanto le stesse leggi di Newton*». Cfr. id., «Lezioni di metafisica», in *Metafisica e ragione storica*, a cura di A. Savignano, SugarCo, Milano 1989, pp. 29-167: p. 55.

[lix] J. Ortega y Gasset, *Saggio di estetica a mo' di prologo*, cit., p. 299.

[lx] Circa il fatto che, in Ortega, «esecutivo» significa ciò che è «*opposto al meramente "spettacolare", al "messo tra parentesi", a ciò che è stato ridotto fenomenologicamente*», cfr. J. Marías, *Ortega*, cit., p. 419. «*Per Ortega, la riduzione fenomenologica è caratterizzata dall'eliminazione o sospensione di ciò che è* esecutivo» (pp. 424-5). Circa la presa di distanza di Ortega da Husserl, in particolare, L. Infantino, *Ortega y Gasset. Una introduzione*, Armando, Roma 1990, afferma che essa matura attraverso il confronto del filosofo spagnolo con Simmel, il quale, infatti, «*vedeva nella vita il dialogo permanente fra l'io e il mondo*» (p. 63). In tal senso, la metafora, in Ortega, può essere vista come ciò che svolge una funzione, soprattutto, di «*interazione [...] dell'*io *con la sua* circostanza», proprio per il fatto che essa rappresenta «*la vita nella sua concretezza, nella sua* realtà radicale». Cfr. L. Parente, *Le rose di Gerico. La metafora nel pensiero di Ortega y Gasset*, Gruppo Tipografico Editoriale, L'Aquila 2003, p. 45. Infine, circa il rapporto complesso di Ortega con la fenomenologia, cfr. i saggi raccolti in *Ortega y la fenomenología*, a cura di J. San Martín, UNED, Madrid 1992.

[lxi] J. Ortega y Gasset, «Vita come esecuzione. L'essere esecutivo», in *La missione dell'Università*, a cura di A. Savignano, Guida, Napoli 1991, pp. 129-71: p. 132.

[lxii] *ibid.*, p. 135.

to l'essere, nel senso che quest'ultimo sarebbe contraddistinto da uno «sforzo» grazie a cui esso tende ad «*effettuare la propria essenza*». In tal senso, mentre il concetto tradizionale di essere sarebbe pensato «*dal punto di vista di uno spettatore che vede e trova la cosa al di fuori di essa*», il concetto di essere «esecutivo» lo sarebbe, invece, «*dal punto di vista della cosa*»,[lxiii] in quanto interno ad essa.

Ecco, allora, in che senso la metafora svolge una funzione fondamentale e insostituibile nell'economia del pensiero umano: garantendo che il linguaggio non perda mai contatto con le radici viventi che lo generano e che tragga continuo alimento dal terreno su cui fiorisce la sua stessa possibilità, fa sì che esso si qualifichi come una creazione che è sempre allo stato nascente.

Qui è messo a tema il problema più generale relativo al rapporto fra potenza e atto: forse «*l'enigma più profondo della filosofia*».[lxiv] Ebbene, a proposito della circolarità che vige fra l'una e l'altro, Ortega, in riferimento ad Aristotele, afferma: «*Il meglio del concetto di "atto" sfugge se non lo si vede a partire dalla nozione di potenza e [se] non si nota che nella "attuazione" interviene [sempre] la potenza in quanto tale*».[lxv]

Abbiamo, così, il primato di una nozione di essere energico e dinamico su una di essere oggettivo e statico, per cui il pensiero ne esce qualificato come ciò che riconverte in atto quel che, in esso, prima era in potenza e come ciò che riassorbe in potenza quel che, in esso, prima era in atto.[lxvi] Dove, ovviamente, la chiave di questo riassorbimento e di questa riconversione è data proprio dalla metafora.

[lxiii] J. Ortega y Gasset, *Lezioni di metafisica*, cit., pp. 77-8.

[lxiv] id., «Il mito dell'uomo oltre la tecnica», in *Meditazioni sulla tecnica e altri saggi su scienza e filosofia*, a cura di L. Taddio, Mimesis, Milano-Udine 2011, pp. 101-29: p. 104.

[lxv] id., *La* Storia della filosofia *di Émile Bréhier*, cit., p. 105, nota 35. Sulla tesi di Ortega secondo cui, in Aristotele, ci sarebbe il presentimento di un'ontologia di tipo dinamico, vista la sua concezione del pensiero come quell'atto che è la «*potenza di se stesso*» (p. 104), cfr. A. Guy, *Ortega y Gasset, critique d'Aristote. L'ambiguïte du mode de pensée péripatéticien, jugé par le ratiovitalisme*, PUF, Paris 1963, pp. 157-65.

[lxvi] Sul fatto che uno dei fili conduttori della riflessione di Ortega è dato dalla sua riflessione sul «principio della creazione», inteso come potenza della mente personale: come quell'«*oscura energia*» in cui l'uomo si riconosce e che è «*costantemente in lotta contro l'inerzia fisica*», cfr. G. Zanoletti, *Estetica spagnola contemporanea* (*Eugenio D'Ors - José Camón Aznar - José Ortega y Gasset*), vol. II: *José Ortega y Gasset*, Lucarini, Roma 1978, p. 423.

TEMI DELL'ESCORIAL

JOSÉ ORTEGA Y GASSET

Signore e signori:[i]

Nel 1793, nella fase più crudele della Rivoluzione francese, quando il terrore segava giornalmente centinaia di gole, il *Mercure de France*, rivista dei poeti, pubblicava una poesia con questo titolo: *Ai mani del mio canarino.*

Confesso che quest'aneddoto mi si è parato dinanzi come un ammonimento, cominciando a raccogliere le note che seguono, al fine di leggerle oggi dinanzi a voi. Non è assurda la tranquilla occupazione letteraria quanto intorno il corpo della storia scricchiola, trema dalle radici alla cima e i suoi fianchi convulsi si schiudono per dare alla luce una nuova epoca? Non è insopportabile questa inattualità del povero poeta imbecille che, mentre gli uomini si decapitano, ricorda il suo canarino?

Quando l'obiettivo istantaneo di un fotografo minaccia un gruppo di persone, queste, per quanto estranee siano a ogni presunzione, sentono un movimento volontario che le porta a correggere la loro postura e sistemarsi l'espressione. Tutti, infatti, sentiamo un confuso terrore di vederci perpetuati in un atteggiamento indegno della perpetuità.

---

[i] J. Ortega y Gasset, «Temas del Escorial», *Obras completas*, Taurus, Madrid 2007, vol. VII, pp. 405-21 (1915).

Ebbene, certi avvenimenti sociali sembrano non aver bisogno di aspettare lo storico che li trasformi domani in storia, e si presentano piuttosto con il carattere di pagine storiche. A questo genere appartiene ciò che oggi accade intorno a noi. Certamente, dell'immensa guerra ci giunge solo un vago rumore, il vago rumore che alla periferia deserta e silenziosa di una grande città arriva quando si fa festa nelle piazze centrali o esplode una rivolta. Ma di fatto ci sembra che tutto quanto accada oggi, esattamente così come accade, rimarrà per sempre immortalato nella storia. Ed è giusto che anche gli uomini di condizione più oscura si preoccupino di non esser sorpresi in un atteggiamento poco decente, per esempio cantando il proprio canarino, come il poeta di Parigi.

Tuttavia, l'attenzione a evitare questo rischio non ci induca ad adottare una posizione simulata e convenzionale, mossi dalla preoccupazione di collocarci, come si suol dire, all'altezza delle circostanze. Quando non sappiamo bene cosa fare, la cosa migliore che possiamo fare è essere sinceri, cioè compiere intensamente il compito che il presente ci offre. Se lo facciamo in modo serio e profondo, stiamo sicuri che arriveremo a toccare qualcosa di essenziale. Andiamo, dunque, verso l'Escorial. Mi spiace che la Sezione di Letteratura non abbia avuto oggi per voi un cicerone più elegante, o magari solo di migliore umore. Io posso solo invitarvi a un viaggio meditabondo. E allo scopo di non perderci nel nostro cammino, divideremo la giornata in capitoli.

Capitolo primo
Introduzione su cos'è un paesaggio

Prima di arrivare all'Escorial facciamo un lungo giro.

Volendo fare un'efficace opera di patriottismo, la Sezione di Letteratura ci conduce con questa *Guida spirituale* nei paesaggi essenziali della nostra Spagna. In tal modo si inaugura un'attività di raccoglimento nazionale che per tutti sarà poi un dovere proseguire negli altri ordini della nostra vita. E niente è più esatto dell'iniziare proponendoci le immagini vive dei nostri paesaggi nazionali (*castizos*). Senza immagini, senza ciò che si vede e si sente, noi spagnoli siamo come invalidi. Nessuno ci chieda di rinunciare al visibile e al tangibile a beneficio di un mondo di astrazioni. Lo sapeva bene quel sottilissimo basco, Ignazio di Loyola, quando nei suoi *Esercizi spirituali* ci chiede di fare prima della meditazione ciò che chiama la «composizione del luogo». Se dobbiamo pensare al cielo o all'inferno, Ignazio di Loyola vuole che li vediamo prima come paesaggi, perché solo così li porteremo vicini a noi e riusciranno a influenzarci gli animi. Ben conosceva questa condizione spagnola colui che racconta di se stesso che non poteva pensare alla Santissima Trinità, il più astratto dogma del credo, senza vederlo nello spazio materiale rappresentato da tre tastiere d'organo.

E non abbiamo ragione di vergognarci di essere così, signori. Quando consideriamo qualche grande opera prodotta finora dalla nostra nazione (*raza*), ci viene il sospetto che forse è incomparabile la missione del nostro spirito etnico, missione consistente nel tenta-

re con il miglior successo la sintesi suprema, ancora non raggiunta dall'uomo, tra le cose e le idee, tra la materia e lo spirito.

Alcuni decenni fa gli archeologi inglesi e tedeschi furono molto preoccupati da una strana figura che in numerosi esemplari scoprivano negli scavi fatti nel territorio in cui fiorì l'ultimo periodo dell'ellenismo, soprattutto Alessandria. Era una di quelle Erme o pietre con due facce che gli antichi mettevano alla biforcazione dei cammini, ai confini delle tenute e anche in giardini e altari. La loro peculiarità consisteva nel fatto che una delle due facce era il volto di un uomo ubriaco e acceso, mentre l'altra raffigurava un nobile anziano, dalla fronte quieta e chiara, dallo sguardo profondo e puro. Che significava? Il mistero fu presto svelato. Nuovi documenti e studi mostrarono che quell'Erma equivoca e contraddittoria era ciò che i greci della decadenza chiamavano Dioniso-Platone. Vale a dire che il volto tranquillo era quello del filosofo Platone, il vecchio divino e sereno che amava solo le idee invisibili, mentre il volto turbolento era quello di Dioniso, dio del vino e della danza, dio del piacere e della passione, dio degli eterni istinti radicali. La razza greca, preparandosi a scomparire, volle lasciare sulla terra una sorta di indicazione del suo ultimo desiderio, di ciò che avrebbe voluto conseguire: e lasciò l'enigma di questa figura affinché un giorno un popolo tentasse di unire nuovamente le due sorelle nemiche: la passione e la filosofia, la sensazione e l'ideale.[ii]

Dunque, non abbandoniamo la materia noi spagnoli, partiamo dal paesaggio. Cos'è un paesaggio?

Ricordo che una sera, pochi anni fa, mi trovavo al confine di Segovia, dentro un monte di pini, guardando aprirsi davanti, come egregio anfiteatro, le colline nervose di quel Guadarrama verso cui stiamo andando. Io accompagnavo il maestro venerabile che in questi giorni ci ha lasciato per non tornare mai più, don Francisco Giner[iii] - l'ultimo spagnolo di grande stile, entusiasta, vibrante e fervido, al quale, come al famoso cavaliere errante, se gli avessero guardato il petto, avrebbero trovato dentro una spada di fuoco.

C'era intorno a noi un silenzio sul punto di rompersi a ogni istante, e tuttavia persistente, silenzio dove palpitano le viscere delle cose, e in cui ci aspettiamo che inizi a parlare ciò che non sa parlare. La valle verde e gialla si stendeva ai nostri piedi: la sierra innalzava potentemente la sua vecchia schiena elefantina sul cielo imbrunito. Sulla statale la polvere gessosa cominciava a fosforeggiare. Aromi robusti emanavano dal pineto e sopra le

[ii] N.d.t.: cfr. *Meditaciones del Quijote,* cit., pp. 345-54.

[iii] N.d.t.: Francisco Giner de los Ríos (1839-1915) fu tra i fondatori, nel 1876, dell'Institución Libre de Enseñanza, prima università laica spagnola, poi ampliata anche con corsi di scuola primaria e secondaria. All'Institución diedero sostegno e collaborazione i principali intellettuali spagnoli del tempo: oltre allo stesso Ortega, Leopoldo Alas, Ramón Menéndez Pidal, Antonio Machado, e molti altri. Attorno all'attività didattica sorsero anche numerose iniziative di ricerca e centri di studio. Cfr. Antonio Jiménez-Landi, *La Institución Libre de Enseñanza y su ambiente*. Universidad Complutense, Madrid 1996. Le *Obras completas* di Giner de los Ríos sono state pubblicate da Espasa-Calpe nel 1933 in 21 volumi. Esiste un'edizione di *Obras selectas*, a cura di Isabel Pérez-Villanueva Tovar, Espasa Calpe, Madrid 2004.

nostre teste grandi uccelli grigi volarono con lenti colpi d'ala che strappavano all'aria sospiri.

Poco prima io avevo manifestato le mie opinioni sul paesaggio e don Francisco Giner parlò così:

- Io non la penso come lei, ma come lei pensava quella mirabile donna, la signora Concepción Arenal.[iv] Non dimenticherò mai che in una certa occasione mi diceva: Si disilluda: coi paesaggi capita come con le locande di paese. Quando il viaggiatore arriva e chiede alla locandiera: «Che c'è da mangiare?», la locandiera risponde: «Quello che si porta dietro, signore». E questo è il paesaggio: ciò che ognuno porta.

Così parlò don Francisco Giner, mentre in alto una stella iniziava a palpitare. Ulularono dei cani lontani. Sulla valle scivolò tremando il rumore di un campanaccio come una lacrima scivola sulla guancia.

Forse la venerabile e pensosa dama non immaginava che la sua opinione sul paesaggio avrebbe finito col trasformarsi da giudizio meramente approssimato a rigoroso principio scientifico. E tuttavia così è stato.

Nel XIX secolo si spiegava la vita dell'individuo organico come un adattamento all'ambiente. Sicché vivere era un progressivo cessare di essere se stessi e far posto in noi alla materia anonima. Questa era la causa ultima dei fenomeni vitali e al soggetto vivente non si lasciava altro daffare che una bella rassegnazione. Si capisce bene che questo secolo, in cui siamo stati educati, sia stato un'epoca atrocemente pessimista.

Ma oggi la scienza prende un aspetto più piacevole e più ridente. Adattamento all'ambiente, perfettamente! Iniziano a dire alcuni biologi - ma a quale ambiente? l'*amoeba terricola* è un animaletto elementare, quasi invisibile al nostro sguardo, simile a una goccia di liquido torbido; non ha struttura fissa, non ha organi di percezione, non ha nervi. Con una lente d'ingrandimento possiamo vedere l'*amoeba* muoversi sulla terra tra altri animali minuscoli, tra sassolini microscopici, tra i detriti. Vediamo lei e ciò che la circonda. Ma tutto ciò che vediamo intorno a lei esiste per lei? L'umile animaletto non vede e non sente come noi. E ci domandiamo: che senso ha affermare che la vita dell'*amoeba* consiste nell'adattamento all'ambiente, se per ambiente intendiamo ciò che percepisce l'uomo, e non ciò che percepisce l'*amoeba*?

No, il nostro mondo non esiste per questa creatura elementare, non esiste per la sua sensibilità e, pertanto, non influisce vitalmente su di lei. Partire da un ambiente unico, chiaramente quello dell'uomo, e supporre che ad esso siano adattati tutti gli esseri rappresenta un grave errore della biologia e inoltre ci impedisce di capire bene cos'è l'ambiente vitale. Dell'infinita ricchezza di oggetti che costituiscono l'universo riesce a entrare in re-

[iv] N.d.t.: Concepción Arenal Ponte (1820-1893), scrittrice realista, di famiglia liberale (il padre era un ufficiale morto in carcere durante la monarchia assolutista di Fernando VII), si iscrisse alla Facolta di Diritto, che frequentava vestita da uomo, essendo proibito l'accesso delle donne all'università. Fu un'importante esponente del cattolicesimo sociale, e viene considerata l'iniziatrice del movimento femminista in Spagna. Cfr. il portale a lei dedicato nel Cervantes virtual: <*www.cervantesvirtual.com/bib/bib_autor/concepcionarenal/index.html*>.

lazione vitale con ciascun essere organico solo una parte, maggiore o minore, ma sempre fatalmente circoscritta, predeterminata dalla sua costituzione. I colori di un giardino non sono il giardino per un cieco. «La somma di tutti gli stimoli e solo essi - dice von Uexküll[v] - ricevuti da un animale grazie alla struttura dei suoi organi ricettori, forma il suo *ambiente*».

Notate la profonda riforma che questo concetto di *ambiente* subisce in virtù della nuova teoria? La vita non è più il cadere dei diversi esseri in uno scenario unico che, proprio per essere unico e non esser fatto per nessuno in particolare, li riceve tutti con crudele ostilità e li tollera solo a condizione che si deformino, che si strappino organi inopportuni, che si modellino e si umilino a suo capriccio. Ora ogni organismo, nascendo, trova un contorno plasmato sulla sua misura, che s'incastra perfettamente con le sue esigenze più profonde. C'è un mondo per la vespa e un altro mondo per l'aquila e un altro mondo per l'uomo. L'individuo e il suo ambiente nascono l'uno per l'altro - più ancora, l'individuo non è che la metà di se stesso; la sua altra metà è il suo proprio ambiente, e con esso forma la vera unità superiore che chiamiamo organismo. Da esso riceve gli stimoli di fronte ai quali reagisce. La vita è appunto questo essenziale dialogo tra il corpo e il suo contorno.

Ebbene, signori, invece di «ambiente» diciamo «paesaggio».[vi] Il paesaggio è ciò che del mondo esiste realmente per ogni individuo, è la sua realtà, la sua stessa vita. Il resto dell'universo ha solo un valore astratto. E ogni specie animale ha il suo paesaggio e ogni razza umana il suo. Non c'è un *io* senza un paesaggio in riferimento al quale sta vivendo: io sono ciò che vedo, e colui che desidererebbe odiare ciò che vedo e tutto ciò che mi fa sentire quello che vedo. Non c'è un io senza un paesaggio, e non c'è un paesaggio che non sia il mio paesaggio o il tuo o quello di lui. Non c'è un paesaggio in generale. Perciò l'indiano, indicando il bosco, dice: *Tat twan asi* - tu sei quello. Perciò il contadino irlandese, non sapendo più come esprimere la fusione infrangibile, l'unità profondissima con cui si sente con la sua amata, la chiama con queste belle, semplici, profumate parole: «Tu, tu sei la mia parte di mondo!». Vale a dire, tu sei il mio paesaggio.[vii]

Ecco perché capiamo così male i poveri animali e - cosa ancor più grave - perché ci capiamo così male gli uni con gli altri. Sarà capitato a tutti qualche volta di scorgere un ballo popolare a una distanza tale che la musica non arriva alle orecchie. Quel gruppo che salta e

---

[v] N.d.t.: Jakob Johann von Uexküll (1864-1944), scienziato e filosofo estone tra i più innovativi del Novecento, considerato un pioniere in discipline come l'etologia e l'ecologia. La sua nozione di ambiente (*Umwelt*) è alla base delle teorie sulla percezione elaborate da Max Scheler e Ortega intorno al 1914 e dell'antropologia contemporanea. Cfr.: *Umwelt und Innenwelt der Tiere* (1909-1921); *Theoretische Biologie* (1920-1928); *Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen* (in collab. con G. Kriszat, 1934; trad. it. *I mondi invisibili*, 1936); in italiano: Jakob von Uexkull, Georg Kriszat, *Ambiente e comportamento,* trad. di P. Manfredi, Il Saggiatore, Milano 1967; Jakob von Uexkull, *L'immortale spirito della natura*, trad. di A. e M. Cottrau, Laterza, Bari 1947 (Castelvecchi, Milano 2014); Carlo Brentari, *Jacob von Uexküll - Alle origini dell'antropologia filosofica*, Morcelliana, Brescia 2012.

[vi] N.d.t.: in riferimento all'individuo umano, ambiente, paesaggio, coincidono con circostanza.

[vii] N.d.t.: cfr. *Meditaciones del Quijote*, cit., p. 322.

muove le braccia produce un'impressione ridicola. I movimenti rispondono sempre a una situazione esterna e con essa si spiegano. Ma da lontano non ci arrivava un elemento del paesaggio: il suono della cornamusa e il tamburello. Avvicinatevi, ascoltate: vedrete come il gruppo che sembrava folle vi sembra meravigliosamente dominato da un ritmo e un tempo adeguato.

Riteniamo assurdi, nel migliore dei casi, gli atti di un uomo senza renderci conto che, forse, in lui sono reazioni a cose che noi non vediamo, ma che lui ha dinanzi. Al manigoldo i movimenti dell'uomo puro ed eroico sembrano sempre una farsa: l'uomo incanaglito non trova nel suo paesaggio i delicati oggetti che chiamiamo nobiltà, dignità, eccellenza. Non ha gli organi per loro. Ci sono sordi per la nobiltà come ce ne sono per lo scoppio del cannone.

Dunque non c'è altro modo di capire interamente il prossimo che lo sforzarsi di ricostruire e indovinare il suo paesaggio, il mondo al quale si rivolge e con cui è in dialogo vitale. Viceversa, vedremo bene un paesaggio che non sia il nostro solo cercando la pupilla che gli corrisponde, l'unico punto di vista (*atalaya*) organicamente allacciato a esso.

Questo, signori, è il modo cervantino di avvicinarsi alle cose: prendere ogni individuo col suo paesaggio, con ciò che vede lui, non con ciò che vediamo noi - prendere ogni paesaggio con il suo individuo, con chi è capace di sentirlo pienamente. Così Don Chisciotte, per concludere l'interminabile discussione dice a Sancio: «E infine, questo che a te sembra bacinella di barbiere, a me sembra l'elmo di Mambrino e a un altro sembrerà un'altra cosa». Per il buon Alonso Quijano il mondo era un immenso elmo messo lì per essere spaccato con un fendente!

E ricorderete tutti la notissima facezia di Heine quando racconta che, descrivendo i padri missionari agli eschimesi come era il cielo cristiano, questi domandarono: «Ma ci sono foche in questo cielo?». E siccome risposero negativamente, gli eschimesi dissero: «Allora il cielo cristiano non ci serve, perché cosa fa un eschimese senza foche?».

Il paesaggio di ciascuno rappresenta dunque la sfera delle sue capacità, tutto ciò che può aspirare a essere e, nello stesso tempo, la riserva chiusa da cui non può mai uscire. Il paesaggio è il nostro limite, il nostro destino. Già essere uomini, appartenere a questa specie avventuriera ci limita l'orizzonte: ma dentro l'orizzonte umano soffriamo anche una nuova limitazione. Siamo di una casta determinata, forse una delle più determinate, siamo spagnoli e dovunque andiamo proietteremo intorno a noi un paesaggio spagnolo.[viii]

Misero chi crede, in modo frivolo, che basti volerlo per liberarsi della sua limitazione spagnola! Misero chi crede che il modo di essere di più, di aumentare la sua personalità consista nell'essere infedele alla sua limitazione. Non posso fermarmi a parlare di questo, che sarebbe un tema di grande interesse. Dirò solo che, a mio giudizio, l'unico modo di andare oltre la nostra limitazione è riempirla completamente, essere pienamente ciò che la natura ha voluto che fossimo.

[viii] N.d.t.: la circostanza non è solo spaziale, bensì anche culturale: è l'inserimento in un luogo, un tempo, un contesto sociale e culturale, vale a dire una tradizione storica. Da qui che la riflessione sul paesaggio-circostanza sia a tutti gli effetti anche una teoria della relazione interculturale.

Il patriottismo, signori, è anzitutto la fedeltà al paesaggio, alla nostra limitazione, al nostro destino. Guardate come attualmente gli uomini europei lottano per conservare ciascuno il suo paesaggio. Muoiono questi uomini per evitare che gli altri si impadroniscano di quella collina, di quel boschetto, di quel paesino...

Non crediate che la maggior parte dei combattenti abbia notizia di ciò che chiamiamo Francia, Belgio, così, in generale. Gli spagnoli che hanno fatto la *Reconquista*, almeno nei primi secoli, non sapevano niente della Spagna: non combattevano per la Spagna, e men che meno per la croce contro la mezzaluna. Queste sono cose erudite. L'autore del poema del Cid visse a Medinaceli; questa città era allora vicino al limite della Spagna riconquistata. Nelle sue passeggiate, l'arcaico poeta arrivò centinaia di volte, certamente, a un'altura da cui si scorge un'ampia valle chiusa a nord dalla sierra di Miedes. Nel mezzo di tale valle s'innalza Atienza, con il suo castello situato su una roccia come un terribile becco d'aquila. Ma Atienza era ancora in potere dei mori e il poeta castigliano tornava a Medina, portando nel suo cuore una visione amara, e quando nel poema parla di Atienza, dice: *Atienza, le torri che possiedono i mori...* Cioè: c'è un pezzo del mio paesaggio, quella torre giù in fondo, che qualcuno mi ha tolto... E sentendo l'amara allusione, da Medina e Sigüenza uscivano i giovani armati, sui loro cavalli montanari, con le lance e le spade splendenti al sole, e pieni d'ira recuperavano al loro paesaggio le torri di Atienza, il frammento rubato. Di queste ire concrete e di questi concreti entusiasmi è tessuto l'immenso arazzo dei patriottismi... Nelle sue *Memorie*, da poco pubblicate, Ramón y Cajal[ix] racconta che se divenne biologo fu per aver notato che nei libri di biologia non trovava nomi spagnoli. Non riconoscete in questa posizione del sapiente aragonese, che si inchina moderno sul suo microscopio, lo stesso gesto con cui si ergevano sull'arcione i giovani armati di Sigüenza e Medina...?

Dunque volgiamo gli occhi ai nostri paesaggi, in cui si trova il modello del nostro futuro. Teniamo a mente i nostri paesaggi e li ameremo di più: la testa è l'arsenale del cuore: dà le frecce ideali all'arco dell'amore. Nei campi più deserti della nostra Spagna, sotto ogni pietra ci sono uno scorpione e un pensiero: ammazziamo la bestia e consideriamo bene, fino in fondo, il pensiero.

La patria è il paesaggio: il paesaggio è il nostro stesso essere. Quando Jahvè vuole fare alleanza con un popolo, ricordatevi che promette una terra. La terra promessa è il paesaggio promesso - è il destino, il futuro, la vita di quel popolo e di quell'uomo. Il paesaggio è ciò che ognuno si porta con sé.

Vedete come ha un fondo inesauribile ciò che una sera, nel Guadarrama, dentro un bosco di pini, don Francisco Giner mi disse che le aveva detto donna Concepción Arenal?

[ix] N.d.t.: allude a *Recuerdos de mi vida*, che Ramón y Cajal pubblicò nella «Revista de Aragón» e in «Nuestro Tiempo» tra il 1901 e il 1903 e che costituirono la base per la pubblicazione in volume nel 1917 per i tipi dell'editore Moya di Madrid. Santiago Ramón y Cajal (1852-1934), fu medico e premio Nobel per la medicina nel 1906 per le sue scoperte sulle connessioni neuronali tra le cellule del cervello.

Capitolo secondo
Il Monastero

Sul paesaggio dell'Escorial il Monastero è solo la pietra massima che emerge tra le moli circostanti per la maggiore regolarità e levigazione dei suoi spigoli. In questi giorni primaverili c'è un'ora in cui il sole, come un'ampolla d'oro, s'infrange contro i picchi della sierra e una luce bianca, tinteggiata di azzurro, di violetto e di carminio si sparge sui pendii e sulla valle fondendo soavemente ogni profilo. Allora, la pietra edificata beffa le intenzioni del costruttore e, obbedendo a un istinto più potente, va a confondersi con le cave materne.

Francisco Alcántara,[x] che tanto conosce delle cose di Spagna, ripete che, essendo il castigliano l'idioma in cui si integrano i dialetti e le lingue della periferia ispanica, la luce di questa Castiglia centrale è una quintessenza delle luci provinciali.

El Escorial (fonte: Wikipedia)

Questa luce castigliana, poco prima che venga la notte con lento passo di vacca nel cielo, trasfigura l'Escorial al punto che ci sembra una gigantesca pietra in attesa dell'urto, la scossa decisiva capace di aprire le vene di fuoco che fortissime scavano solchi nelle sue viscere. Scuro e silenzioso il paesaggio di granito, con la sua gran pietra lirica in mezzo, attende una generazione degna di strappargli la scintilla spirituale.

A chi ha dedicato Filippo II questa enorme professione di fede che è, dopo San Pietro in Roma, il credo europeo di maggior peso sulla terra? La carta di fondazione mette in boc-

[x] N.d.t.: Francisco Alcántara Jurado (1854-1930), critico d'arte de *El Imparcial* e *El Sol*, fu tra coloro che contribuirono maggiormente alla riscoperta del Greco, valorizzando il carattere antiaccademico della sua pittura. Cfr. «Exposición de El Greco», *El Imparcial*, 19 de mayo de 1902; «Ante las obras del Greco», *ibid.*, 29 de mayo de 1902; «El Greco y sus obras», *ibid.*, 31 de mayo de 1902. Cfr. Ana María Arias de Cossío, *Francisco Alcántara, un critico de arte olvidado*, Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, Córdoba 2008.

ca al Re: «Il quale monastero fondiamo in dedica e nome del beato San Lorenzo, per la particolare devozione che, come si è detto, abbiamo per questo glorioso santo, e in memoria della grazia e della vittoria che nel giorno della sua festa da Dio cominciammo a ricevere». Questa grazia fu la vittoria di San Quintino.[xi]

Abbiamo qui una leggenda documentata che è necessario rettificare, nonostante il documento. San Lorenzo è un santo, rispettabile come tutti i santi, ma, a dire il vero, non è stato solito intervenire nelle operazioni del nostro popolo. Sarà possibile che uno degli atti più potenti della nostra storia, l'erezione dell'Escorial, non abbia avuto altro significato che il ringraziamento a un santo transeunte, di scarsa realtà spagnola? No, non ci basta San Lorenzo: sono il primo ad ammirare la faccenda che, essendo ben arrostito da un lato, chiese che lo girassero dall'altro; senza tale gesto l'umorismo non sarebbe rappresentato tra i martiri. Ma, francamente, la pazienza di San Lorenzo, per mirabile che sia, non basta a riempire questi spazi colossali. È fuor di dubbio che, quando presentarono vari progetti a Filippo II, e scelse questo, vi trovò espressa la sua interpretazione del divino.

Tutti i templi si erigono, ovviamente, a maggior gloria di Dio: ma Dio è un'idea generale e nessun tempio durevole è mai stato innalzato a un'idea generale. L'apostolo che, vagando per Atene, credette di leggere nel frontespizio di un altare: «Al Dio sconosciuto», cadde in un grave errore: questo *hierón* non è mai esistito. La religione non si accontenta di un Dio astratto, di un mero pensiero: ha bisogno di un Dio concreto, che sentiamo ed esperimentiamo realmente. Ecco perché esistono tante immagini di Dio quanti individui: ciascuno, nei suoi fervori intimi, se lo compone con i materiali che trova più a portata di mano. Il rigoroso dogmatismo cattolico si limita a esigere che i fedeli ammettano la definizione canonica di Dio, ma lascia libera la fantasia di ognuno per immaginarlo e sentirlo a suo modo. Racconta Taine che una bambina, a cui avevano detto che Dio è in cielo, esclamò: «In cielo come gli uccelli? Allora avrà il becco». Questa bambina poteva essere cattolica: la definizione del catechismo non esclude il becco da Dio.

Guardando dentro di noi, cerchiamo tra ciò che vi ribolle quanto ci sembra migliore e con questo facciamo il nostro Dio. Il divino è l'idealizzazione delle parti migliori dell'uomo e la religione consiste nel culto che la metà di ogni individuo rende alla sua altra metà, le sue porzioni infime e inerti alle più nervose ed eroiche.

Il Dio di Filippo II, ovvero il suo ideale, ha nel Monastero un voluminoso commentario. Cosa comunica la massa enorme di questo edificio? Se ogni monumento è uno sforzo consacrato all'espressione di un ideale, quale ideale si afferma e si ieratizza in questo sontuoso sacrificio di sforzo?

Signori, c'è nell'evoluzione dello spirito europeo un istante ancora assai poco studiato e, tuttavia, di grandissimo interesse. È un momento in cui l'anima continentale ha dovuto

[xi] N.d.t.: Dopo l'invasione francese del regno di Napoli, Felipe II attaccò la Francia, sconfiggendola nella battaglia di Saint-Quentin, in Piccardia, il giorno di San Lorenzo, il 10 agosto 1557, e fece costruire il monastero di San Lorenzo dell'Escorial come ringraziamento per la vittoria. Al termine della guerra, due anni dopo, la Francia fu costretta a firmare la pace di Cateau-Cambrésis. Cfr. la buona voce di Wikipedia: <*http://es.wikipedia.org/wiki/Monasterio_de_El_Escorial*>.

sopportare uno di quei terribili drammi intimi che, nonostante la loro gravità e l'acuto dolore che provocano, si manifestano solo in modo indiretto. Questo momento coincide con l'edificazione dell'Escorial. Alla metà del XVI secolo il Rinascimento dà i suoi frutti più maturi. Sapete già cos'è il Rinascimento: la gioia di vivere, una giornata di pienezza. All'uomo il mondo appare di nuovo come un paradiso. C'è una coincidenza perfetta tra le aspirazioni e le realtà. Notate che l'amarezza nasce sempre dalla sproporzione tra ciò che desideriamo e ciò che otteniamo.

Chi non può quel che vuol, quel che può voglia[xii] - diceva Leonardo da Vinci. Gli uomini del Rinascimento volevano solo ciò che potevano e potevano tutto ciò che volevano. Se a volte il malessere e l'insoddisfazione si affacciano nelle loro opere, lo fanno con un volto così bello che non assomigliano in nulla a ciò che chiamiamo tristezza, a questa cosa un po' monca e un po' paralitica che oggi si trascina piagnucolosa nei nostri cuori. A questo piacevole stato spirituale del Rinascimento potevano corrispondere solo produzioni serene e misurate, realizzate con ritmo e con equilibrio, insomma ciò che si chiamava *la maniera gentile*.[xiii]

Ma verso il 1560 le viscere europee cominciano a sentire un'inquietudine, un'insoddisfazione, un dubbio che la vita sia così perfetta e compita come credeva l'epoca precedente. Si comincia a notare che l'esistenza desiderata è migliore di quella posseduta: le nostre aspirazioni sono più ampie e più alte dei nostri risultati. I nostri desideri sono energie prigioniere nella prigione della materia e ne consumiamo la maggior parte resistendo agli obblighi che questa c'impone.

Volete un'espressione simbolica di questo nuovo stato spirituale? Di fronte al verso di Leonardo ricordate questi di Michelangelo, che è l'uomo dell'istante: *La mia allegrezz'è la malinconia:*

> *O Dio, o Dio, o Dio,*
> *Chi m'ha tolto a me stesso,*
> *C'a me fusse più presso,*
> *O più di me potessi, che poss'io?*
> *O Dio, o Dio, o Dio.*[xiv]

Le forme quiete e belle dell'arte rinascimentale non potevano servire come vocabolario in cui esprimere le emozioni proprie a questi eroi prigionieri, Prometei incatenati, uomini che ululano così alla vita. E infatti, proprio in questi anni ha inizio un cambiamento nelle norme dello stile classico. E il primo di tali cambiamenti consiste nel superare le forme gentili del Rinascimento con il mero ampliamento della loro grandezza. In architettura, Michelangelo oppone ciò che venne chiamato la *maniera grande* alla *maniera gentile*.[xv]

[xii] N.d.t.: in italiano nel testo.
[xiii] N.d.t.: in italiano nel testo.
[xiv] N.d.t.: in italiano nel testo.
[xv] N.d.t.: espressioni corsive in italiano nel testo.

Nell'arte iniziano a trionfare il colossale, il superlativo, l'enorme. Da Apollo la sensibilità si volge verso Ercole. Il bello è erculeo.

È un tema troppo suggestivo per sfiorarlo ora leggermente. Perché, perché gli uomini si sono compiaciuti per un certo periodo dell'eccessivo, del superlativo in tutte le cose? Cos'è nell'uomo l'emozione dell'erculeo? Ma andiamo di fretta. Io vorrei solo indicare che, quando nell'orizzonte morale europeo si alza la costellazione di Ercole, la Spagna celebrava il suo zenit, governava il mondo e in un'insenatura del patrio Guadarrama il re Filippo erigeva a suo ideale questo monumento secondo la *maniera grande*.[xvi]

A chi è dedicato - dicevamo - questo fastoso sacrificio di sforzo?

Se giriamo intorno alle lunghissime facciate di San Lorenzo, effettueremo un'igienica passeggiata di alcuni chilometri, ci si desterà un buon appetito, ma, ahimè, l'architettura non avrà fatto scendere su di noi nessuna formula che trascenda dalla pietra. Il Monastero dell'Escorial è uno sforzo senza nome, senza dedica, senza trascendenza. È uno sforzo enorme che si riflette su se stesso, sdegnando tutto ciò che può esserci fuori di sé. Satanicamente, questo sforzo adora e canta se stesso. È uno sforzo consacrato allo sforzo.

Davanti all'immagine dell'Erecteion, del Partenone, non ci capita di pensare allo sforzo dei suoi costruttori: le candide rovine emanano, sotto il cielo di un limpido azzurro, grandi aloni di idealità estetica, politica e metafisica, la cui energia è sempre attuale. Preoccupati di cogliere questi densi effluvi, la questione del lavoro consumato per levigare quelle pietre e ordinarle non ci interessa, non ci preoccupa.

Invece, in questo monumento dei nostri antenati si mostra pietrificata un'anima tutta volontà, tutto sforzo, ma priva di idee e di sensibilità. Quest'architettura è tutto volere, azione, impeto. Meglio che altrove apprendiamo qui quale sia la sostanza spagnola, quale sia la sorgente sotterranea da cui è uscita, gorgogliando la storia del popolo più anomalo d'Europa. Carlo V, Filippo II, hanno ascoltato il loro popolo in confessione, ed esso gli ha detto in un delirio di franchezza: «Noi non capiamo chiaramente le preoccupazioni al cui servizio e promozione si dedicano le altre razze; non vogliamo essere sapienti, né essere intimamente religiosi; non vogliamo essere giusti, e men che meno il cuore ci chiede prudenza. Vogliamo solo essere grandi». Un mio amico, che a Weimar visitò la sorella di Nietzsche, le domandò che opinione avesse quel geniale pensatore degli spagnoli. La signora Forster-Nietzsche, che parla spagnolo, avendo risieduto in Paraguay, ricordava che un giorno Nietzsche disse: «Gli spagnoli! Gli spagnoli! Ecco uomini che hanno voluto essere troppo!».

Abbiamo voluto imporre non un ideale di virtù o di verità, ma il nostro stesso volere. La grandezza ambita non ci si è mai determinata in una forma particolare; come il nostro Don Giovanni, che amava l'amore e non riuscì ad amare nessuna donna, abbiamo voluto il volere senza mai volere qualcosa. Siamo nella storia un'esplosione di volontà cieca, diffusa, brutale. La mole austera di San Lorenzo esprime forse la nostra penuria di idee, la

[xvi] N.d.t.: in italiano nel testo.

nostra esuberanza di impeto. Parodiando l'opera del dottor Palacios Rubios,[xvii] potremmo definirlo come un trattato dello sforzo puro.

Lo sforzo! Com'è noto, fu Platone il primo uomo a cercare di scoprire le componenti dell'anima umana, ciò che poi fu chiamato «potenze». Comprendendo che lo spirito individuale è cosa troppo scivolosa e fugace per poterla analizzare, Platone cercò nelle razze, come in grandiose proiezioni, le molle della nostra coscienza. «Nella nazione - dice - l'uomo è scritto a lettere maiuscole». Notava nella razza greca un'instancabile curiosità e un'innata abilità all'uso delle idee: i greci erano intelligenti, in essi si manifestava la potenza intellettuale. Ma avvertiva nei popoli barbari del Caucaso un certo carattere di cui notava la mancanza in Grecia e che gli sembrava importante quanto l'intelletto. «Gli sciti - osserva Socrate nella *Repubblica* - non sono intelligenti come noi, ma hanno θυμος». Θυμος, in latino *furor*; in castigliano, *esfuerzo* [sforzo], coraggio, impeto. Su questa parola Platone costruisce l'idea che oggi chiamiamo volontà.

Ecco la genuina potenza spagnola. Sul vastissimo fondo della storia universale, noi spagnoli abbiamo rappresentato un atteggiamento di coraggio. Questa è tutta la nostra grandezza, questa è tutta la nostra miseria.

Lo sforzo isolato e non retto da un'idea è un selvaggio potere di incitazione, un'ansia cieca che lancia le sue vigorose cariche senza direzione né requie. Di per sé non ha finalità: il fine è sempre un prodotto dell'intelligenza, la funzione calcolatrice, ordinatrice. Ne consegue che per l'uomo sempre valente [*esforzado*] l'azione non abbia interesse. L'azione è un movimento rivolto a un fine e vale quel che vale il fine. Ma per il valente il valore degli atti non si misura dal loro fine, dalla loro utilità, ma dalla loro pura difficoltà, dalla quantità di coraggio che consumano. Al valente non interessa l'azione, gl'interessa solo l'impresa. Permettetemi di portare al riguardo un ricordo privato. Per circostanze personali io non potrò mai guardare il paesaggio dell'Escorial senza intravedere vagamente, come nella filigrana di una tela, il paesaggio di un altro paese remoto, il più opposto all'Escorial che si possa immaginare. È una piccola città gotica situata accanto a un tranquillo fiume scuro, circondata da rotonde colline interamente ricoperte da profondi boschi di abeti e pini, da chiari faggi e splendidi bossi.

In questa città ho trascorso l'equinozio della mia giovinezza; a lei debbo la metà almeno delle mie speranze e quasi tutta la mia disciplina. Questo paese è Marburgo, sulla riva del Lahn.

[xvii] N.d.t.: Juan López de Palacios Rubios (vero nome: López de Vivero, 1450-1524), giurista spagnolo, membro del consiglio reale, fu uno dei redattori delle *Leyes de Toro* (1515), sistemazione delle leggi della corona di Castiglia dal medioevo alla morte della regina Isabel, detta la Cattolica. Si deve a lui il famoro *Requerimiento*, cioè il testo letto intelligentemente agli indios - che non conoscevano la lingua - per informarli che erano vassalli del re di Castiglia e che, qualora fossero dissenzienti, sarebbero stati tramutati in schiavi. La sua opera più famosa, allusa qui da Ortega, è il *Tratado del esfuerzo bélico heroico* (1524), pubblicato in edizione moderna dalle edizioni della Revista de Occidente, Madrid 1941.

Ma stavo rimembrando. Ricordavo che quattro anni fa passai un'estate in questo paese gotico accanto al Lahn. Allora Hermann Cohen, uno dei più grandi filosofi viventi, stava scrivendo la sua *Estetica*. Come tutti i grandi creatori, Cohen è di temperamento modesto e s'intratteneva a discutere con me sulle cose della bellezza e dell'arte. Il problema di cosa sia il genere «romanzo» diede soprattutto occasione a un'ideale contesa tra noi. Io gli parlai di Cervantes. E Cohen allora sospese la sua opera per tornare a leggere il *Don Chisciotte*. Non dimenticherò mai quelle notti in cui sopra i boschetti l'ampio cielo nero si riempiva di stelle bionde e inquiete, tremanti come piccole anime infantili. Mi recavo a casa del maestro e lo trovavo chinato sul nostro libro, tradotto in tedesco dal romantico Tieck. E quasi sempre, alzando il volto nobile, il venerando filosofo mi salutava con queste parole: «Ma, perbacco!, questo Sancho usa sempre la stessa parola che Fichte ha posto a fondamento della sua filosofia». In effetti, Sancho usa molto, e usandola se ne riempie la bocca, questa parola: «impresa» (*hazaña*), che Tieck tradusse *Tathandlung*, atto di volontà, di decisione.

La Germania era stata, secolo dopo secolo, il popolo intellettuale dei poeti e dei pensatori. In Kant si affermano poi, accanto al pensiero, i diritti della volontà - accanto alla logica, l'etica. Ma in Fichte la bilancia pende dalla parte del volere: e prima della logica mette l'impresa. Prima della riflessione, un atto di coraggio, una *Tathandlung*: questo è i principio della sua filosofia. Vedete come si modificano le nazioni! Non è sicuro che la Germania abbia appreso bene questo insegnamento di Fichte, che Cohen vedeva preformato in Sancio?

Ma dove può portare lo sforzo puro? Da nessuna parte, o meglio, solo in una: alla malinconia.

Nel suo *Don Chisciotte* Cervantes ha composto la critica dello sforzo puro. Don Chisciotte è come Don Giovanni, un eroe poco intelligente: ha idee semplici, tranquille, retoriche, che quasi non sono idee, e piuttosto sono paragrafi. Nel suo spirito c'era solo qualche mucchietto di pensieri piatti come sassi di mare.[xviii] Ma Don Chisciotte fu un valente: estraiamo dall'umoristico alluvione in cui converte la sua vita la sua energia purificata da ogni burla. «Potranno gli incantatori togliermi l'avventura, ma lo sforzo e l'animo sarà impossibile». Fu un uomo di cuore: questa era la sua unica realtà, e attorno a essa suscitò un mondo di fantasmi incapaci. Tutto intorno gli si converte in pretesto affinché si eserciti la volontà, s'infiammi il cuore e si scateni l'entusiasmo. Ma viene il momento in cui dentro quell'anima incandescente si sollevano gravi dubbi sul senso delle sue imprese. E allora Cervantes comincia ad accumulare parole di tristezza. Dal capitolo LVIII alla fine del romanzo tutto è amarezza. «Traboccò la malinconia dal cuore - dice il poeta. Non mangiava - aggiunge-, per l'afflizione; era pieno di pena e malinconia». «Lasciami morire - dice a Sancio - per mano dei miei pensieri, a forza delle mie disgrazie». Per la prima volta prende una

[xviii] N.d.t.: pensieri *rodados* come *cantos* marini: il *canto rodado* è un ciottolo, c'è dunque un gioco di parole su *rodado,* participio passato del verbo *rodar*, che significa rotolare, ruotare, rodare e simili. La traduzione si basa sulla voce *rodar* del *Diccionario de la Real Academia.*

locanda come locanda. E, soprattutto, sentite questa angosciosa confessione del valente: La verità è che «io non so ciò che conquisto con la forza dei miei fatiche», non so cosa ottengo con il mio sforzo.

Capitolo terzo
Castiglia immaginata dal Giardino dei frati

Entriamo in uno dei luoghi più sublimi della terra: entriamo nel Giardino dei Frati. È un vastissimo rettangolo rialzato sull'orizzonte, a molti metri sul livello del suolo. Tutto in esso è linee geometriche, unito com'è all'architettura, e i bossi interminabili, ritagliati matematicamente da un giardiniere asceta, vi invitano a mettere un rigido ordine nei vostri pensieri. Io non credo che esista sulla terra un angolo migliore per un appassionato di metafisica. Non è possibile un giardino che sia meno giardino. E questo, signori, è il concetto che ama il metafisico: una realtà che sia la minore realtà possibile. Il Giardino dei Frati è lo schema di un giardino, il concetto vivente di un orto; con i suoi bossi di verde scuro e le sue pietre rigorose ci offre, in contrapposizione al resto del monumento, un'immortale lezione di logica. Solo nelle indugianti sere domenicali vi si recano i carabinieri e le servette, il che turba un po' la logica immanente del posto.

Alla sua estremità orientale si alza una torre e, siccome accanto a essa non si vede il terreno vicino, sembra che la mole ciclopica galleggi integra nell'aria, e che l'angolo della torre sia levigato, tagliente, un'immensa prua ostile che avanza sulla pianura, verso Madrid, come per fenderla, per triturarla, per annichilirla.

Guardiamo un momento da questo promontorio dove viene a infrangersi la lunga onda della terra castigliana. È un prezioso luogo di raccoglimento per meditare sulla Castiglia. Da qui, tendendo lo sguardo, si apre ai nostri piedi un ampio orizzonte di blandi terreni ondulati: la Fresneda e la Granjilla prima,[xix] coi loro olmeti e querceti e le verdi radure. Tra la gramigna smeraldo possiamo scorgere il ghigno paglierino che ci fanno i narcisi, i narcisi dell'Escorial. Secondo quanto mi hanno raccontato, ci fu a Londra un *mister* Barr, che era il re dei narcisi: alla loro coltivazione l'Inghilterra dedicava grandi distese. E tutti gli anni, in questo periodo, *mister* Barr attraversava il Canale, prendeva il *SurExpreso*,[xx] attraversava la Francia e la Castiglia e arrivava qui solo per cogliere questo narciso dell'Escorial, giallo e semplice. Immaginiamo la mano britannica, bianca e carminio, entrare surrettizia tra l'erbe per cogliere il sobrio fiore celtibero.

[xix] N.d.t.: località vicine al monastero. Sul terreno de La Fresneda venne costruito il Parque de la Fresneda, o Granjilla de la Fresneda, progettato da Juan Bautista de Toledo, autore anche del progetto originale dell'Escorial (poi terminato da Juan de Herrera). Fu uno dei progetti urbanistici più ambiziosi collegati alla realizzazione dell'Escorial.

[xx] N.d.t.: denominazione del treno internazionale, inaugurato nel 1887, che partiva da Parigi e arrivava a Lisbona, attraversando tutta la Spagna.

Ignacio Zuloaga, *El enano Gregorio el Botero*, 1907, Hermitage, Leningrado.

Tutto è un po' *sui generis* in quest'angolo di mondo. Dalla sierra granitica, che è una delle grinzosità geologiche più antiche, una delle prime pieghe formate dalla terra, fino alla flora e alla fauna. Non molti giorni fa ho saputo che in maggio su questi pendii vola una splendida farfalla dalle ali verdi, che non cresce in nessun altro luogo, e anche qui solo in un gruppo di pini presso la Merinera.[xxi] La scoprì prima della rivoluzione un professore dell'Università di Madrid,[xxii] don Mariano de la Paz Graells, e la dedicò alla regina Isabel. Ma, a quanto mi si dice, poco tempo fa sono stati trovati due esemplari di questa *Graellsia isabellae* che svolazzavano di fiore in fiore... dove? direte... In Grecia!

Al centro dell'orizzonte piano che vediamo ora c'è una vaga linea bianchiccia e, sopra di essa, una nuvolaglia - è Madrid. Dietro, sul confine ultimo, si scorgono i pendii rossi, rigati dalle acque come da unghie, i pendii in cui comincia l'Alcarria. Gli occhi non arrivano oltre - sì, però, il ricordo, per chi ha percorso questa terra coi suoi piedi o su una lenta cavalcatura. Al di là di Alcalá immaginiamo il castello di Jadraque - e poi Sigüenza accanto all'Henares sottilissimo, la Sierra di Miedes, dove il Cid diede mangime al suo cavallo, e la Sierra Ministra, che è il punto più alto della Spagna, e anche il più miserabile: lì, in quei tristi dirupi della Sierra Ministra che sembrano fuori dal mondo, acquistano un senso terribile i versi di Antonio Machado, che mi sta ascoltando in questo momento:

> *Vedrete belliche pianure e lande da asceta*
> *- non fu tra questi campi il biblico giardino -.*
> *Sono terre per l'aquila, un pezzo di pianeta*
> *dove s'incrocia errante l'ombra di Caino.*[xxiii]

[xxi] N.d.t.: Arca de la Merinera: importante punto di raccolta dell'acqua nel complesso sistema idraulico che riforniva il Monastero, nei pressi del monte Abantos.

[xxii] N.d.t.: La Central, oggi Complutense. Mariano de la Paz Graells (1809-1898) fu medico e naturalista, direttore del regio giardino botanico; descrisse varie specie nuove, tra cui il lepidottero citato da Ortega.

[xxiii] N.d.t.: «*Veréis llanuras bélicas y páramos de asceta / - no fue por estos campos el bíblico jardín-: / son tierras para el águila, un trozo de planeta / por donde cruza errante la sombra de Caín*». Si tratta di versi tratti dalla poesia «Por tierras de España», inclusa nella raccolta *Campos de Castilla*, che Antonio Machado pubblica in prima edizione nel 1912 con la casa editrice Renacimiento.

Il resto è altopiano fino al Duero: Berlanga - assai poco nota e molto meritevole di conoscersi - che rimane alla sinistra, Almazán alla destra - dritto davanti Soria. Situati su questo rifugio di pietra possiamo tendere dal nostro cuore un filo di meditazione così lungo che l'altro capo si lega al Moncayo.

Ma non abbiamo tempo per svolgere il gomitolo di questo filo. Accontentiamoci di qualche immagine che con vigore porti vicino al nostro cuore il segreto di questa vita castigliana. Perché l'esistenza di due o tre città di aspetto moderno su queste steppe e dirupi che abbiamo ora davanti intralcia la nostra comprensione. Pensate che su questi campi si cammina per giorni e giorni senza incrociare una strada. Non dite, dunque, che questa gran massa di spagnoli è decaduta. La Spagna sì, loro no. Sono ciò che erano quando la multisecolare epoca delle loro sventure colse lo stato nazionale. Essi formano una casta rude, dai fortissimi istinti primari: vivono come vivevano, perpetuando fedelmente entro il mondo contemporaneo la loro sensibilità medievale. Sono una fucina per fare uomini, e tuttavia non lo sono ancora. Nei loro usi e nei loro desideri ci giunge quasi il rauco grugnito dell'infraumano, di tutto ciò che costituisce il piano basso dell'uomo. Finché le classi superiori e urbane si demoliscono di errore in errore, e li lasciano senza protezione, e li opprimono politicamente e amministrativamente, loro, gli eterni primitivi, sementi perenni della razza, si aggrappano alla vita, all'elementare della vita e si affermano indomiti sulla faccia così aspra della terra. Questa potenza radicale dell'infraumano, che in definitiva mantiene eretto l'uomo sulla terra, al delicato spirito greco sembrò degna di essere simbolizzata in una divinità: e creò il satiro, semi-bestia, semi-uomo, dal torso europeo e dalle lanute zampe di caprone. Chi, guardando virilmente il suo cuore, potrà marcare la linea che separa ciò che vi è in lui di umano e ciò che vi è di infraumano? Ebbene, il greco nel satiro adorava questa frontiera tra l'uomo e l'animale, questo versante dell'uomo verso l'animale: la passione della carne e l'odio istintivo, la fame e l'ubriachezza, il salto e la risata.

Non so se osare - perché un falso pudore ci porta a temere queste visioni - non so se osare presentarvi una scena viva, un'immagine piena che faciliti la comprensione di questa Castiglia elementare. Perché no?

Ascoltate questa storia atrocemente satirica.

Accadde a Barahona, a Barahona delle Streghe.[xxiv] Una piana interminabile - su un lato un boschetto di querce, il resto piano e liscio come il palmo della mano. Solo al centro si alza improvvisamente un breve cono di terra. Come il corpo con il mantello, così questa

[xxiv] N.d.t.: Barahona, o Baraona, è un piccolo centro situato nella provincia di Soria, anticamente considerato come un luogo frequentato da streghe: è famosa una roccia con al centro un buco, formatosi naturalmente, e una croce incisa in alto, dove si dice che le streghe mettessero la testa per confessarsi. Cfr. Gumersindo García Berlanga, *De Barahona y sus brujas*, Editorial Ochoa, Logroño 2006.

altura si copre con le case del paese. Al vertice del cono si drizza la chiesa e con la sua croce fa un gesto guerriero alla pianura. Questa è Barahona de las Brujas.

El Greco, *El martirio de san Mauricio* (1580-1582), Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial

Eravamo nella cucina della locanda dopo pranzo. Di colpo si sente un bailamme indescrivibile: scuse e blasfemie, lamenti e minacce, grida rotte e ansimanti, grida esplosive. Che succede? Accorremmo guidati dal frastuono verso una stanza dal pavimento di terra, alte pareti e costoloni di legno. Nel fondo vedemmo un incredibile mucchio di indumenti, o meglio, di stracci scuri e neri, che si muoveva con scossoni paurosi, al ritmo di uno schiamazzo infernale. Era simile agli sciami o ammassi formati dalle api quando cambiano alveare. Ci avviciniamo e cominciamo a separarne gli elementi come fece Dio con il caos. E cominciarono a uscirne uomini invalidi e storpi, monchi e guerci - tutti i mostri umani immaginabili - e tutti straccioni dal ceffo maligno. Si stavano pestando avvinghiati gli uni sugli altri. Sotto a tutti c'era una specie di gigante che alla fine si alzò. Era un mendicante erculeo, vestito di stracci scuri e brache di lana. Il suo volto era composto da ossa ciclopiche: era cieco - le orbite degli occhi sembravano due vecchie ferite sanguinanti. Ai suoi piedi era un fagottino di indumenti neri. D'un balzo, questi indumenti apparvero ai nostri occhi attoniti con l'aspetto di una donna: una donna giovane e bella, dai dolci lineamenti pallidi intagliati nell'avorio. La contesa aveva liberato la sua chioma e i capelli nerissimi le scendevano abbondanti e vivaci dalla testa come il liquido getto di una fonte della sierra.

Ma che significa questa scena?, penserete. Ve lo dirò e non ci crederete. Il ciclope mendico veniva da là, dalla terra di Burgos. In un paese di questa provincia aveva sedotto quella ragazza con le sue grazie di gigante. E andava con lei di paese in paese raccattando elemosine, come un orso senza artigli sceso dal monte alla pianura. E il fatto è che i fratelli mendicanti che incontravano al loro passaggio erano affascinati dalla giovane e seguivano di locanda in locanda, di villaggio in villaggio la misera coppia errabonda. Ogni giorno cresceva la fila dei barbari scossi dalla forza elementare dell'amore - che muove il sole e le altre stelle. E andavano come cani dietro la preda, per dirupi e per tratturi. Il giorno prima quella folla di crudo erotismo era giunta a Barahona, e, come si è visto, il mendicante gigantesco dalle orbite vuote aveva deciso di risolvere la contesa e compiere un'impresa. Ditemi ora se questa scena non è troppo intensa, terribile ed essenziale per essere inventata.

Emana da essa l'odore di anime caprine, pre-umane, selvatiche, lungo le quali la vita scorre come la linfa in un querceto.

E ora ricordate che un nostro artista ha creato un simbolo in cui si cifra tutto questo versante infraumano di Castiglia. Mi riferisco a Zuloaga, pittore del *Enano Gregorio el Botero*, pittore del satiro spagnolo.[xxv]

Mi sarebbe piaciuto, visto che ho parlato dell'infraumano, portarvi come compensazione qualche immagine del sovrumano. Il *San Maurizio* del Greco, che si trova nelle sale capitolari del Monastero, era come un passaggio aperto su un paesaggio più spirituale, di puro dinamismo e trionfo sulla materia.

Ma il tempo ci viene meno. È giunta la sera. Dai monti scende per ogni dove il rumore delle acque correnti. L'acqua dell'Escorial, che arriva dall'interno del granito e viene fredda e un po' bluastra come si addice a sangue battuto da un cuore di pietra!

[xxv] N.d.t.: Ignacio Zuloaga Zabaleta (1870-1945) fu tra i più importanti pittori del modernismo spagnolo (benché lo si consideri normalmente un *costumbrista*, cioè legato a un realismo di costume), profondamente legato alla tradizione pittorica spagnola: Velázquez, El Greco, Goya, Zurbarán, Ribera... Entra in contatto con l'avanguardia durante il suo soggiorno a Parigi, negli Anni Novanta del XIX secolo, conoscendo tra gli altri Santiago Rusiñol. Successivamente si allontana dall'avanguardia e si orienta verso un'arte retorica, in coerenza anche con la sua scelta politica nazionalista.

«PROMPTED BY MOTIVES OF CURIOSITY»: L'ORIENTALISMO INTERCULTURALE DI WILLIAM BECKFORD, AUTORE DI *ARABIAN TALES* NELL'INGHILTERRA DEL XVIII SECOLO

MARIO FARAONE

«Your mind must indeed have been an ardent one deeply imbued, too, with the literature of the East».
«I had revelled in that kind of reading for some time. I preferred it to the classics of Greece and Rome. I began it of myself as a relief from the dryness of my other studies. I was a much better Latin than Greek scholar. The Latin and Greek were set tasks; the Persian I began of my own accord».[i]

A Stephen Wilson, erudito gentiluomo britannico, estensore di uno splendido seminario nel 1984-1985, al quale devo la mia passione per William Beckford e per l'Orientalismo.

[i] Cyrus Redding, *Memoirs of William Beckford of Fonthill, author of Vathek*, London, C.J. Skeet, 1859, Vol. I, p. 243. Il presente studio approfondisce e amplia un mio studio precedente, sensibilmente più contenuto nelle dimensioni e nell'ampiezza dell'indagine, pubblicato nel 2000 con il titolo "Tra Geni, Califfi e Inferni, il *Vathek* di William Beckford come *Oriental tale*", *Trame di Letteratura Comparata* (Cassino; ISSN: 1720-5417), I, 2000, pp. 151-82. Immagine iniziale: Horace Vernet (1789-1863), *Le conteur arabe*, olio su tela (1833) collezione privata.

I

Una stanza con luce soffusa, rifratta, a tratti lampeggiante... domina il colore rosso nelle sue varie tonalità, sia nella luce che nello scarno arredamento... pareti coperte una tenda spessa che non permette di vedere in trasparenza, uno o più divani di pelle nera, un tavolino con rotelle, un paio di lampade a piantana, un pavimento che mostra uno strano e inquietante motivo a zig-zag... Una musica, ripetitiva e apparentemente senza fine... Un uomo, di piccole dimensioni... talmente piccole da poter essere definito un nano... vestito di rosso, in una stanza rossa con tende rosse, danza un movimento lento e morbido, a tratti sincopato, ma generalmente fluido, seguendo la musica e tracciando degli arabeschi personalissimi, tra i zig-zag del pavimento... e, quando parla, lo fa con voce fonda e pronunciando le parole al rovescio...

La *red room* della *Black Lodge* di *Twin Peaks*, serial televisivo ideato, prodotto e in parte diretto da David Lynch con la collaborazione di Mark Frost, è uno dei luoghi più inquietanti dell'arte contemporanea, capace di evocare angosce e *déjà-vu* - o, meglio, *déjà connu* - negli spettatori e nei lettori delle *novelizations* tratte dal serial stesso.[ii] Luogo fortemente simbolico, spesso interpetrato come una proiezione della mente dell'agente speciale Dale Cooper incaricato delle indagini per l'omicidio di Laura Palmer, la *red room* e il suo principale abitante, il piccolo *man from another place* - come è indicato nella sceneggiatura originale del telefilm - possono essere considerati come una versione moderna dell'inferno e di Satana, e le caratteristiche con cui vengono ritratti sono certamente un debito alle moltissime letture e conoscenze di David Lynch, uno dei registi più acuti e più eruditi nell'ambito della multidisciplinarietà artistica che contraddistingue l'età contemporanea. Mi chiedo quanti, vedendo il telefilm, abbiano riconosciuto nell'invenzione di Lynch molte caratteristiche già presenti nella caratterizzazione dell'inferno e dei suoi abitanti, nella scena finale di *Vathek* (1787), romanzo di William Beckford, raffinato scrittore e intellettuale britannico del XVIII secolo. La risposta non è semplice, perché questo romanzo, consciamente o meno, permea molte delle espressioni artistiche della nostra epoca. E il suo sostrato interculturale viene da lontano, da molto lontano: perlomeno dal medioevo arabo.

Cosa c'è in *Vathek* da possedere, al tempo stesso, la potenza magnetica di attrarre inesorabilmente i lettori dei due secoli successivi, e la scorza duratura di opera di alto rango, capace ancora oggi di inquietare e catturare un pubblico vasto in un panorama interculturale quanto mai eterogeneo? L'intera generazione romantica, da George Gordon Byron a Robert Southey, da Thomas Moore a John Keats, subisce profondamente l'influsso di questo strano e immediatamente controverso romanzo gotico, che in fin dei conti sfugge

[ii] Mi riferisco ai volumi *The Secret Diary of Laura Palmer* (1990); *The Autobiography of F.B.I. Special Agent Dale Cooper: My Life, My Tapes* (1991); all'audiolibro «*Diane...*» - *The Twin Peaks Tapes of Agent Cooper* (1992); e al film *Twin Peaks: Fire, Walk With Me* (1992), che rappresenta sia un *prequel* che un *sequel* della serie televisiva.

anche ai confini già piuttosto blandi di questa categoria narrativa molto popolare verso la fine del XVIII secolo e i primi quarant'anni almeno del XIX. Jorge Luis Borges è talmente affascinato dall'inventiva mostrata da Beckford, soprattutto dalla costruzione fisica e psicologica dell'inferno dove il protagonista eponimo e la sua compagna Nouronihar passeranno l'eternità con il cuore divorato dalle fiamme, da considerare questa opera settecentesca come un vero e proprio prodromo della narrativa della modernità:

> *Saintsbury y Andrew Lang declaran o sugieren que la invención del Alcázar del Fuego Subterráneo es la mayor gloria de Beckford. Yo afirmo que se trata del primer Infierno realmente atroz de la literatura. Arriesgo esta paradoja: el más ilustre de los avernos literarios, el dolente regno de la Comedia, no es un lugar atroz; es un lugar en el que ocurren hechos atroces. La distinción es válida.*
> *Stevenson (A Chapter on Dreams) refiere que en los sueños de la niñez lo perseguía un matiz abominable del color pardo; Chesterton (The Man who was Thursday, IV) imagina que en los confines occidentales del mundo acaso existe un árbol que ya es más, y menos, que un árbol, y en los confines orientales, algo, una torre, cuya sola arquitectura es malvada. Poe, en el Manuscrito encontrado en una botella, habla de un mar austral donde crece el volumen de la nave como el cuerpo viviente del marinero; Melville dedica muchas páginas de Moby Dick a dilucidar el horror de la blancura insoportable de la ballena... He prodigado ejemplos; quizá hubiera bastado observar que el Infierno dantesco magnifica la noción de una cárcel; el de Beckford, los túneles de una pesadilla. La Divina Comedia es el libro más justificable y más firme de todas las literaturas: Vathek es una mera curiosidad, the perfume and suppliance of a minute; creo, sin embargo, que Vathek pronostica, siquiera de un modo rudimentario, los satánicos esplendores de Thomas de Quincey y de Poe, de Charles Baudelaire y de Huysmans. Hay un intraducible epíteto inglés, el epíteto uncanny, para denotar el horror sobrenatural; ese epíteto (unheimlich en alemán) es aplicable a ciertas páginas de Vathek; que yo recuerde, a ningún otro libro anterior.*[iii]

Come si vede, Borges attribuisce al romanzo di Beckford un ruolo di apripista nei confronti di molte grandi opere della letteratura mondiale seguente. Quel che è certo è che *Vathek* si colloca senz'altro in quella che nel passato è stata spesso definita dalla critica come la *Great Tradition* della letteratura universale. Ma perderemmo le coordinate con cui orientarci in questo viaggio complesso e articolato se non considerassimo che il *Vathek* di Beckford è prima di tutto uno straordinario esempio di narrativa orientale, che nel XVIII secolo costituisce uno dei generi di maggior successo nel panorama culturale e intellettuale europeo, in particolar modo in Inghilterra. Un'abile prova di imitazione come molte altre che riscuotono un successo tale da essere continuamente ristampate nel corso del secolo successivo? No, c'è molto altro, molto di più dietro alla maggior prova narrativa del «califfo di Fonthill», come il suo autore è stato spesso definito da ammiratori e studiosi. Si

[iii] Jorge Luís Borges, «Sobre el *Vathek* de William Beckford», *Otras inquisiciones*, in *Obras completas 1923-1972*, Emecé Editores, Buenos Aires 1974, pp. 631-776, in particolare pp. 729-732; la citazione a p. 732.

tratta di uno dei primi esempi di scrittura interculturale della letteratura europea, un esempio di come tradizioni, temi, realtà tra di loro molto diverse possano fondersi con competenza e sensibilità per produrre nuove modalità espressive e nuovi stimoli artistici in grado di influenzare profondamente la cultura dei secoli successivi.

Philippe de Champaigne, *Antoine Galland (1646-1715) in abiti turchi* (1670 circa)

II

La comparsa in ambito europeo all'inizio del XVIII secolo della traduzione in francese delle *Arabian Nights* a opera di Antoine Galland,[iv] costituisce una chiave di volta nella tradizione che sin dall'XI secolo vede il continuo diffondersi in Inghilterra di notizie, storie e leggende provenienti dal vicino e lontano Oriente. Infatti, la presenza delle *Arabian Nights* e il contatto con la cultura orientale sono di considerevole importanza e notevole influenza in tutto il panorama letterario del periodo.[v] Numerosi letterati, pensatori e viaggiatori rimangono colpiti tanto dalla struttura della raccolta quanto dal contenuto esotico e meraviglioso dei racconti, i quali giungono finalmente a sostenere per iscritto una tradizione orale che risale fino al medioevo per lo meno e che - diffusasi in ambito interculturale nel mediterraneo italiano, francese e spagnolo - aveva già prodotto frutti, fornendo tematiche e ispirazioni ad autori di ogni secolo. Ora, finalmente, anche in ambito britannico il fertile contributo delle novelle orientali comincia a generare idee e stili narrativi che verranno seguiti e ulteriormente sviluppati nei secoli futuri. E, in particolar modo, influenza

[iv] La penetrazione e la fortuna della raccolta araba nella cultura inglese è ben nota. Diversi autori, critici e filologi, ne hanno tracciato la storia. Tra i testi più autorevoli, si consultino Martha Pike Conant, *The Oriental Tale in England in the XVIIIth Century* (1908), London, Frank Cass, 1966; e C. Knipp, «The Arabian Nights in England: Galland's Translation and Its Successors», *Journal of Arabic Literature*, V, 1974, pp. 44-54.

[v] Il successo di questo genere letterario è attestato dalla pubblicazione nel Settecento di innumerevoli testi, traduzioni dall'arabo e dal persiano o pseudo-traduzioni create «ad hoc» da autori particolarmente ispirati. Per un dettagliato resoconto, si veda Martha Pike Conant, cit.

profondamente lo stile e i contenuti di una delle menti più eclettiche e brillanti del XVIII secolo.

La possibilità di leggere il corpus dei cosiddetti *Oriental writings*[vi] di William Beckford come esempio esplicito di novellistica orientale è stata a lungo argomento di dibattito e solo negli ultimi decenni del secolo XX la critica si è decisamente indirizzata in questo senso. Infatti, se da un lato abbiamo una precisa indicazione dello stesso autore,[vii] e parecchie interpretazioni del *Vathek* come *Arabian tale* da parte di Byron, di Disraeli e di Mallarmé per limitarci ai nomi di maggior spicco,[viii] dall'altro si è a lungo continuato a dubitare non solo della possibilità di una lettura in tale senso ma persino dell'effettiva presenza in ambito inglese di una tradizione dell'influsso orientale nel secolo XVIII.[ix]

[vi] Oltre al *Vathek*, questa trattazione prenderà in esame anche *The Vision*, frammento giovanile composto nel *1777* con il titolo *The Long Story*; e i celebri *Episodes*, dalla curiosa e travagliata vicenda editoriale.

[vii] Cfr. Lettera del 13 aprile 1785 al reverendo Samuel Hewley - studioso orientalista autore della traduzione del *Vathek* in inglese su incarico dello stesso Beckford - in Lewis Melville, *The Life and Letters of William Beckford*, London Heinemann, 1910, p. 135, citata da Roger Lonsdale nella «Introduction» alla sua edizione di William Beckford, *Vathek*, Oxford, OUP, 1970, p. xvi: «[...] I [...] fear the world might imagine I fancied myself the Author, not of an Arabian tale, but an Epic Poem». Melville riporta erroneamente la data «1786» perché si rifà al *Morrison Catalogue* (1893) dove compare l'errore.

[viii] Cfr. ad esempio quanto afferma George Gordon Byron nelle «Notes» a *The Giaour, A Fragment of a Turkish Tale* (1813), in *Byron. Poetical Works* (1970), a cura di Frederick Page, Oxford, O.U.P., 1987, p. 895: «*For the contents of some of the notes I am indebted partly to D'Herbelot, and partly to that most Eastern, and [...] "sublime tale", the "Caliph Vathek".*» Cfr. inoltre Stephane Mallarmé, «Préface a *Vathek*» (1865), in *Stephane Mallarmè. Ouvres Complètes*, a cura di Henri Mondo e G. Jean-Aubry, Paris, Librarie Gallimard, 1945, p. 551:

> *[...A]ux voûtes de la demeure provinciale avec le silence, un génie, celui de la féerie et de l'Orient, élut cette jeunesse [de Beckford]: exilée d'entre les grimoires de la bibliothèque paternelle et hors d'un certain Boudoir Turc, il la hantait en Suisse, au cours de droit et de sciences, et à travers de l'Hollanbde, l'Allemagne, l'Italie. Savoir les classiques, dépositaires des annales civiles du monde passé, charmait l'adolescent comme un devoir, même des poëtes, Homère, Virgile; mais les écrivains de Perse ou arabed, comme une recompense; et il domina l'une et l'autre des langues orientales à l'égal du latin ou du grec.*

Interessante è l'argomentazione esposta dal poeta, drammaturgo e critico inglese Algernon Charles Swinburne nella lettera del 9 giugno 1876, lettera inviata proprio a Mallarmé e nella quale Swinburne fa riferimento tanto alla versatilità artistica quanto all'estro creativo del «Califfo di Fonthill»: «*Être millionnaire et vouloir être poète et ne l'être qu'a moitié, - se sentir quelque chose comme du génie, qui n'est après tout et ne sera jamais qu'un à peu près, - réussir presque à trouver le chemin de l'artiste créateur, puis retomber sur ses richesse, cela doit faire de la vie d'un poète manqué quelque chose de plus triste que la salle d'Eblis*». Cfr. *Vathek*, a cura di Roger Lonsdale, cit., p. XXXI. Lonsdale cita da *The Swimburne Letters*, a cura di Cecil Y. Lang, 6 vols., New Haven, Yale UP, 1959-1962, vol. VI, pp. 276-7.

[ix] Cfr. Ali J. Muhsin, «The Growth of Scholarly Interest in the Arabian Nights», *Muslim Word*, LXX, Nos 3-4, July-October 1980, p. 201 in nota 19:

> *In this brief survey, I am mainly concerned with inquiries into Arabic element in medieval and Reinas-*

Tuttavia, un insieme di motivi che vanno dalla struttura ai temi, dall'ambientazione e atmosfera alla trattazione dei personaggi permettono, a mio avviso, di poter interpretare gli scritti di Beckford proprio, se non come uno dei primi, perlomeno come uno dei migliori esempi narrativi intesi tanto all'imitazione del genere novellistico orientale quanto alla sua rifondazione alla luce di motivi personali dell'autore e specifici della tradizione narrativa anglosassone. Prima di accostarci ai testi stessi, è però determinante non dare per scontate certe influenze e certe scelte, ma indagarne le motivazioni e le cause. Inizialmente, perciò, sarà bene stabilire che tipo di contatto con le *Arabian Tales* Beckford potesse avere, cioè quale fonte fosse in suo possesso e la natura del suo interesse per una tradizione narrativa così diversa e lontana da quella inglese. Per fare ciò, è necessario esaminare, seppur brevemente, la comparsa delle *Arabian Nights* nel mondo occidentale e la storia delle traduzioni più influenti tra XVIII e XIX secolo.

III

Questa è una storia che comincia nel 1704 quando Antoine Galland, viaggiatore e orientalista francese, dopo un decennio di viaggi in Siria, reperisce i testi originali dei 350 racconti che costituiscono il nucleo principale della raccolta nota nel mondo arabo con il titolo *Kitab Alf Lailah Wa Lailah*, e inizia a pubblicare la sua traduzione che, dagli iniziali sette racconti dedicati alla Marchesa d'O, dama di palazzo della Duchessa di Borgogna, via via si accresce fino a raggiungere i dodici volumi definitivi, i cui ultimi due pubblicati postumi nel 1717.[x]

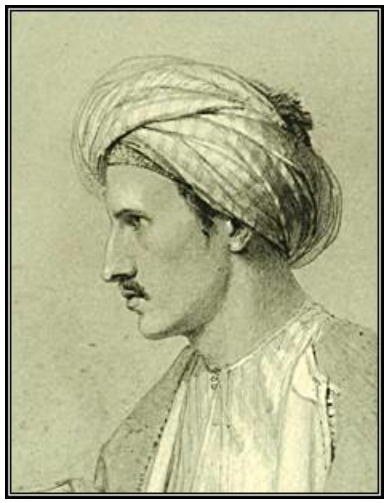
La comparsa di questa traduzione, pur non essendo determinante ai fini pratici del discorso sul *Vathek* in quanto Beckford non vi si rifà direttamente per la stesura della sua opera, è comunque importante perché la scoperta dell'esistenza fisica di questo canone di racconti fino a quel momento noti per lo più oralmente, non produce solo un beneficio per il lettore del XVIII secolo o per il lettore occidentale di oggi ma anche e soprattutto un beneficio per l'ambiente letterario arabo stesso[xi] il quale, a detta di Suhayr al-Qalamawi, uno dei massimi studiosi del *Kitab*, solo nel XX secolo e proprio grazie al lavoro di «ar-

sance writings. References to probable influences on 18th century literature were too scanty to deserve special attention. Apart from Beattie's remark on Swift indebteness to the Nights and Goldsmith's allusion to the Arabian origin of Thomas Parnell's «Hermit», there appeared no other significant suggestions. In the 19th century and aside from the references to obvious dramatic adaptations, George Brandes devoted a chapter to "The Lake School's of Oriental Romanticism", whereas W.A. Clouston and James Mew wrote on Parnell's probable indebtness to the Nights and the Quran.

[x] Antoine Galland, *Les Mille et une nuits, contes arabes traduits en français*, 12 vols., Paris, la Veuve Claude Barbin, 1704-1717. Antoine Galland (1646-1715), archeologo e orientalista francese.

[xi] C. Knipp, «The Arabian Nights in England: Galland's Translation and its Successors», *Journal of Arabic Literature*, V, 1974, pp. 47-8.

cheologo» svolto da Galland, si rende conto dell'importanza e della serietà della raccolta medievale.[xii]



Richard J. Lane, *Edward William Lane (1801-1876) in abiti turchi* (1829 circa)

L'importanza assunta dalle *Arabian Nights* nel mondo occidentale per al-Qalamawi produce di riflesso un pari interesse anche tra gli studiosi di arabistica che fino ad allora avevano ignorato questa raccolta considerandola di scarso valore artistico e letteratura di infimo ordine.[xiii] Perciò, è lecito supporre che se Galland non si fosse imbattuto nel manoscritto, forse di queste storie si sarebbe perduta per sempre la traccia. Perciò, per quel curioso caso del destino che talvolta sottende la sorte delle opere letterarie, Galland risulta essere al tempo stesso sia lo scopritore che la fonte vera e propria delle *Arabian Nights*.

La versione di Galland, infatti, è seminale, e nei decenni successivi l'Europa assiste alla comparsa di numerose altre versioni, soprattutto in inglese.[xiv] Contemporanea alla traduzione di Galland, è la cosiddetta *Grub-Street version*, la cui data di pubblicazione è incerta:[xv] incompleta, dialettale e in versi, opera di un traduttore mai identificato, è la versione pre-

[xii] Suhayr al-Qalamawi, *Alf Layla wa-Layla*, Cairo, 1966. Il testo è in arabo e solo in parte in inglese, ed è divenuto comunque uno dei titoli classici per chi si accosti alla raccolta medievale di racconti. A proposito della conoscenza tarda da parte del mondo arabo delle *Arabian Nights*, al-Qalamawi racconta che Tawfiq Sayegh, scrittore e critico arabo dotato di vasta conoscenza sia della letteratura araba che di quella inglese, conobbe la raccolta di racconti dapprima in inglese e solo in seguito, ad Harvard, la lesse in lingua originale. L'episodio è riportato anche da C. Knipp, op. cit., p. 48 in nota.

[xiii] C. Knipp, op. cit., p. 48.

[xiv] In particolare, per una storia cronologica completa delle traduzioni inglesi delle *Arabian Nights* dal XVIII al XIX secolo, si veda Duncan B. Macdonald «A Bibliographical and Literary Study of the First Appearance of the *Arabian Nights* in Europe», *Library Quarterly*, II, 1932, pp. 387-420 e Anon, «Notes on Sales: Oriental Tales», *Times Literary Supplement*, April 10, 1930, p. 324.

[xv] Dovrebbe comunque oscillare tra il 1706 e il 1708, secondo quanto afferma Knipp, op. cit., p. 46. Già nel 1712, ad ogni modo, compare la seconda edizione e per il 1713-1715, l'opera è interamente tradotta, in contemporanea con la fine della prima edizione francese. Cfr. Martha Pike Conant, op. cit., p. 3. Per *Grub Street edition* non si intende affatto una edizione di un qualche pregio, anzi: per tutto il XVIII e buona parte del XIX secolo, Grub Street è una strada nei pressi del sobborgo di Moorsfields, una zona popolare abitata da una popolazione povera e umile. Il toponimo, che oggi non esiste più, è attestato anche in *A Dictionary of the English Language*, redatto e curato da Samuel Johnson (1709-1784), erudito moralista, saggista, poeta, romanziere e lessicografo, uno strumento

ferita da Knipp in quanto proprio il linguaggio dialettale tipico delle fasce umili inglesi rispecchia di più l'arabo povero e privo di orpelli letterari del testo originale delle novelle medievali.[xvi] Nel XVIII secolo altre traduzioni si succedono, però per tutte il testo di riferimento non sono gli originali arabi, ma la traduzione francese di Galland. Per una edizione in lingua inglese, non completa ma sostanziosa, bisogna attendere il 1838-40 quando compare la traduzione di Edward William Lane,[xvii] il cui stile è semplice ma pesante, e la cui versione è troppo letterale, anche se proprio in virtù di questa accuratezza ha continuato a lungo a essere considerata un punto di riferimento di grande importanza nell'ambito degli studi orientalisti britannici.[xviii]

---

preziosissimo che, sin dal 1755, può essere considerato *il* dizionario della lingua inglese. Nella sesta edizione del 1785, ad vocem, il toponimo è così definito: «*Grubstreet. n.f. Originally the name of a street near Moorfields in London, much inhabited by writers of small histories, dictionaries, and temporary poems, whence any mean production is called grubstreet*». Infatti, la zona è nota all'epoca per essere la sede di un gran numero di *hack writers*, ovvero scrittori «di serie B» (per così dire), disposti a scrivere qualunque cosa, anche testi di scarso valore letterario e giornalistico, per miseri compensi. Ma non sono i soli: infatti, nella zona vivono anche aspiranti poeti, editori e librai di secondo rango, costituendo pertanto una cospicua fauna ai margini della scena giornalistica e letteraria londinese vera e propria. Tuttavia, è proprio questa «fauna» a dare impulso a un circuito librario commerciale a cui la popolazione meno abbiente può avere accesso. Assurta alla pubblica notorietà per essere citata nella *Dunciad* (1728), componimento poetico di Alexander Pope (1688-1744), Grub Street viene definitivamente consacrata agli onori della letteratura «alta» grazie al romanzo *New Grub Street* (1891) di George Gissing (1857-1903), pubblicato cioè in un'epoca in cui quel mondo non esiste più.

[xvi] C. Knipp, op. cit., p. 49.

[xvii] *The Thousand and One Nights [...] A New Translation from the Arabic, with copious notes by Edward William Lane [...]Illustrated by [...] Engravings on Wood, from original designs by William Harvey*, 3 vols., C. Knight & Co., London, 1839-1841. Edward William Lane (1801-1876), orientalista, traduttore ed esperto di lessicografia, deve la sua fascinazione per l'Oriente a una conferenza dell'esploratore e archeologo italiano Giovanni Maria Belzoni (1778-1823), fascinazione che lo porta a vivere in Egitto dal 1825 al 1827, dove studia l'arabo con grandi linguisti ed eruditi del tempo, per tornare poi in Inghilterra e pubblicare *Manners and Customs of the Modern Egyptians* (1836), volume seminale per gli studi orientalisti del primo XIX secolo. In poco tempo, le sue competenze linguistiche e culturali lo portano a essere considerato il maggior orientalista di lingua inglese del suo tempo. Un buono studio complessivo dell'operato di Lane e del suo valore nell'ambito orientalista britannico è quello di Jason Thompson, «The Accounts of the Journeys and Writings of the Indefatigable Mr. Lane», *Saudi Aramco World, Arab and Islamic Cultures and Connections*, LIX, 2, March-April, 2008, consultabile online all'URL:

<*http://www.saudiaramcoworld.com/issue/200802/the.indefatigable.mr.lane.htm*>.

[xviii] Cfr. A.J. Arberry, *Oriental Essays*, London, George Allen & Unwin, 1960, p. 105: «*[...] Lane's version [of the Arabian Nights] is markedly superior to any other that has appeared in English, if superiority is allowed to be measured by accuracy and an honest and unambitious desire to reproduce the authentic spirit as well as the letter of the original*».

Edward William Lane (1801-1876)
The Illustrated London News,
September 2, 1876, p. 213

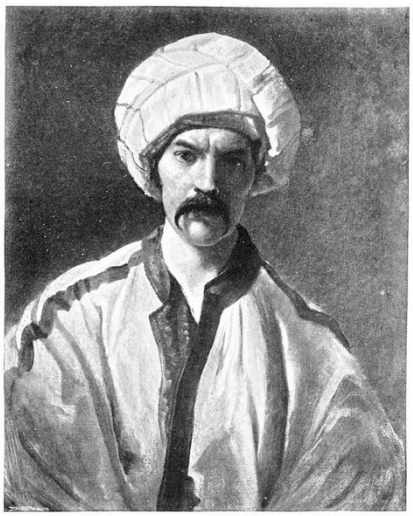
Sul finire del XIX secolo compare la traduzione di John Payne,[xix] nella quale però il traduttore «farcisce» l'originale con versi arcaici e forme pronominali, un vocabolario più sofisticato e una struttura frasale più involuta, elementi sintattici e grammaticali di fatto estranei dall'originale arabo. Sempre in ambito anglofono, e sempre sul finire del XIX secolo, compare la tanto decantata traduzione di Richard Burton,[xx] la quale in fin dei conti non è altro che «una traduzione della traduzione» di Payne: Burton privilegia il gusto del volgare e dell'osceno a tutti i costi, con la giustificazione che un falso perbenismo rovinerebbe l'originale. Il fallimento di questa traduzione, a detta di Knipp, è probabilmente dovuto a un tentativo di rendere i racconti con uno stile elisabettiano-gotico che non fa parte assolutamente del sostrato culturale dei racconti stessi.[xxi] La fortuna di questa versione, che dura a tutt'oggi, è invece sostanzialmente dovuta al personaggio pittoresco ed esotico incarnato da Burton, avventuriero e polemista, grande esploratore e mito romantico, ben presto al centro delle leggende della cultura Vittoriana. È stato Payne a dare

[xix] *The Book of the Thousand Nights and One Night done into English prose and verse*, 9 vols, New York e Londra, Printed for Subscribers Only (The Athenaeum Publishing Co.), 1882-1884. Il volume IX contiene: *Special Essay on the Book of the Thousand Nights and One Night: its history and character*. John Payne (1842-1916) è un poeta inglese di un qualche valore, ben più noto per essere un valente traduttore di grandi classici come il *Decameron* di Boccaccio, le *Mille e una notte* appunto, ma anche il *Diwan* di Khwāja Shams-ud-Dīn Muhammad Hāfez-e Shīrāzī, raccolta di versi del celebre poeta persiano del XIV secolo.

[xx] *A Plain and Literal Translation of the Arabian Nights' Entertainments, now entitled the Book of the Thousand Nights and a Night, with introduction, explanatory notes on the manners and customs of Moslem men and a terminal essay upon the history of the nights*, Burton Club 'Baghdad Edition' (Printed in England), 10 Vols. (London, 1885-1886), I, vii. Sir Richard Francis Burton (1821-1890) classico personaggio per tutte le stagioni, figura tipologizzante dell'Inghilterra Vittoriana: geografo, esploratore, traduttore, scrittore, soldato, orientalista, cartografo, etnologo, spia, linguista, poeta, egittologo, schermidore e diplomatico. Anima inquieta, spesso supponente, impavido e incosciente, intrattiene un fitto scambio di corrispondenza con Payne ai tempi delle due traduzionei. Il rapporto tra i due, improntato a un sostanziale formalismo e reciproco rispetto tipici della cultura Vittoriana, è piuttosto complesso, e tale risulta anche la relazione che si instaura tra le due traduzioni che, in lavorazione pressoché simultanea, compaiono di fatto a poca distanza l'una dall'altra. Un resoconto affidabile di questo episodio è il capitolo «VI. The *Arabian Nights*, 1881-1882», pp. 70-7 in Thomas Wright, *The Life of John Payne*, London, T. Fisher Unwin, 1919.

[xxi] Cfr. C. Knipp, *Op. Cit.*, p. 46: «*The chief distinction [Burton's] version can claim is to be the most recent lenghty one in English, and, [...] the most nearly unreadable one in our language*».

al mondo di lingua inglese la prima versione ufficiale e quasi integrale delle *Arabian Nights*, non Burton: «*[A]nd yet this parasite has survived to engulf his host*».[xxii]



Richard Francis Burton (1821-1890) camuffato da 'Mirza Abdullah the Bushri' in abiti persiani (circa 1849-50)

In un contesto generale, la traduzione più valida in una lingua occidentale è quella di Galland, la prima effettivamente incontrata dal pubblico di lingua inglese: quella di *Grub Street*, è infatti basata sul testo francese. Se si mettono a confronto le versioni di Galland, Lane, Payne e Burton con un vecchio manoscritto originale come può essere il «Calcutta 2»,[xxiii] non si può fare a meno di notare il decoro del francese del XVIII secolo, il suo tono elevato nei confronti degli elementi grotteschi di Payne, dello stile troppo semplice e letterale di Lane e delle oscenità di Burton. È vero che Galland abbellisce molti aspetti del testo originale, ma il suo stile è così tanto immedesimato nel metodo narrativo arabo da essere capace di scrivere storie arabe egli stesso.

IV

Leggere la traduzione di Galland vuol dire ritrovare la fonte stessa delle *Arabian Nights*. Ma si è detto che Beckford non si rifà a questa versione per le sue traduzioni e per la composizione del *Vathek*. Beckford infatti studia l'arabo e il persiano sia come autodidatta, sia con il suo precettore Alexander Cozens,[xxiv] e si rifà invece direttamente a un manoscritto arabo, in sette volumi, quello che ora fa parte della Bodleian Library di Oxford (Bodl. Orient. 550-557), importato in Europa da Edward

[xxii] C. Knipp, *Op. Cit.*, *Ibidem*.

[xxiii] Come in effetti Knipp fa, esaminando uno stesso brano proveniente dal racconto iniziale *Storia del Re Shahriar e di suo fratello il Principe Shahzenan* e accostando anche le traduzioni francesi di Joseph Charles Mardrus (1899-1904) e di Khawan (1965-1967) nell'ottica di offrire un panorama generale sino ai giorni nostri. Cfr. Knipp, op. cit., pp. 52-4.

[xxiv] Alexander Cozens (1717-1786), paesaggista e acquarellista inglese, nato a San Pietroburgo. All'epoca creduto popolarmente figlio illegittimo dell'imperatore Pietro I, in realtà è figlio di Richard Cozens (1674-1735), celebre costruttore navale al servizio dello Zar. Viaggia spesso tra Inghilterra e Russia, a entrambe le quali deve buona parte della sua educazione e della sua vastissima cultura. Frequenta anche l'Italia, e lavora come precettore del Principe di Galles, futuro Giorgio III; di sir George Beaumont, in seguito valente pittore e patrono delle arti, e di William Beckford, con il quale condivide la passione per l'Oriente e per le arti figurative. Autore di molti pamphlets e studi sull'arte, tra i quali il più importante è probabilmente *Principles of Beauty relative to the Human Head* (1778), Cozens rappresenta una delle maggiori influenze artistiche che presiedono all'operato di Joseph Wright of Derby, uno dei maggiori pittori britannici del XVIII secolo.

Wortley Montague[xxv] di ritorno da un viaggio in Egitto dove, probabilmente nel 1764 a Rasheed (l'occidentale Rosetta), ascolta questi racconti e riesce a entrare in possesso dei manoscritti.[xxvi] La lingua di questo manoscritto però non è quella del Cairo,[xxvii] ma quella delle provincie del nord, della zona di Rosetta appunto, dove Montague aveva a lungo soggiornato nel 1764 (l'anno equivalente al 1177 dell'Egira, come è indicato sul secondo dei volumi del manoscritto), un arabo colloquiale, a volte frammisto al turco o a strutture proprie di altri idiomi del ceppo linguistico arabo.

Beckford ha libero accesso alla collezione Montague, come lui stesso afferma nella prefazione all'edizione di Losanna del *Vathek*. Nel periodo dal 1780 al 1783, cioè dalla prima stesura del *Vathek* in francese all'anno della fuga dall'Inghilterra per evitare lo scandalo generato dalle sue morbose passioni per Louisa (la moglie del cugino Peter) e per William (il tredicenne figlio di Lord Courtenay), Beckford lavora in modo alacre e spasmodico alla traduzione del MS Bodl. Orient. 550-557. Dalla bibliografia di Chapman e Hogdin e dall'accurato studio di Parreaux,[xxviii] sappiamo dell'esistenza di un carteggio Beckford rimasto inedito, contenente un gran numero di *contes arabes*, che possono essere divisi in due gruppi:

[xxv] Edward Wortley Montagu (1713-1776), scrittore e viaggiatore inglese, omonimo figlio di Edward Wortley Montagu, diplomatico e console inglese in Turchia, e della ben più celebre Lady Mary Wortley Montagu (1689-1762), a sua volta grande viaggiatrice e intellettuale molto nota nel XVIII secolo. Spirito libero e viaggiatore nato, il figlio eredita dalla madre la passione per il viaggio e per la conoscenza dell'Altro, tanto da scappare in giovane età per ben due volte dalla prestigiosa Westminster School, riuscendo a raggiungere la città di Porto, prima di essere ripreso. Ma la «punizione» è in linea con il suo carattere: viene infatti inviato con un tutore dapprima nelle Indie Occidentali e poi in Olanda. Studia l'arabo e compie lunghi e affascinanti viaggi in Nordafrica e in Medio Oriente, entrando così profondamente in contatto con le culture di quei luoghi che, una volta stabilitosi a Venezia, decide di vivere secondo le usanze turche al punto tale che l'amico pittore George Romney lo descrive spesso vestito con abiti orientali.

[xxvi] È lo stesso Beckford a indicare, per primo, l'esistenza di questo manoscritto, nella sua prefazione all'edizione di Losanna del *Vathek* (1786). Contestando l'affermazione dell'edizione inglese per la quale il romanzo sarebbe stato tradotto da un originale arabo, Beckford afferma:

> *L'Auteur s'inscrit en faux contre cette assertion, & s'engage à ne point en imposer au public sur d'autres ouvrages de ce genre qu'il se propose de faire connoître; il les puisera dans la collection précieuse de manuscrits orientaux laissés par feu M. Worthley [SIC] Montague, & dont les originaux se trouvent à Londres chez M. Palmer, Régisseur de Duc de Bedford.*

Cfr. Roger Lonsdale, cit., Appendix I, p. 164.

[xxvii] Cfr. Fatma Moussa-Mahmoud, «A Manuscript Translation of the *Arabian Nights* in the Beckford Papers», *Journal of Arabic Literature*, VII, 1976, p. 11. Infatti, attraverso un esame linguistico comparato, Moussa-Mahmoud individua nel testo dei racconti chiare tracce di turco e di strutture estraneee all'arabo cairota.

[xxviii] Rispettivamente Guy Chapman e John Hogdin, *A Bibliography of William Beckford di Fonthill*, London, London, Constable & Co., 1930, pp. 90-101; e André Parreaux, *William Beckford, Auteur de 'Vathek' (1760-1844)*, Paris, Ètude de la Création Littéraire, 1960, p. 137.

1 - Racconti in francese, su fogli formato *quarto*
2 - Traduzioni in inglese, su fogli formato *folio*

Mentre il primo gruppo contiene molte novelle inventate e scritte dallo stesso Beckford, il secondo è composto essenzialmente da gruppi di racconti tradotti dal MS Montague senza un ordine preciso. Esaminato per la prima volta nel 1964 dal filologo orientalista Moussa-Mahmoud,[xxix] questo secondo gruppo di racconti consiste in quasi 880 *folio* suddivisi in sei quaderni e le novelle in essi contenute sono la quasi fedele traduzione di alcuni dei volumi del MS Montague, in particolar modo dei volumi III, V, VI e VII: tra le altre novelle, spiccano la *Storia di Hasan el-basri*, la *Storia di Aaron Ereshet*, alcune storie e aneddoti particolarmente osceni, chiaramente facenti capo al cosiddetto gruppo di derivazione egiziana. La presenza di queste novelle nel carteggio Beckford fa risultare pretestuosa e per lo meno strana la «distrazione» sia di Jonathan Scott che di Richard Burton i quali, letto il carteggio, di fatto omettono di considerare il lavoro di Beckford come una traduzione inglese, seppur parziale, incompleta e imprecisa, delle *Arabian Nights* già intorno al 1780, cioè con un trentennio di anticipo rispetto alla comparsa ufficiale della prima traduzione accreditata, che poi traduzione vera e propria non è.[xxx]

[xxix] Cfr. Moussa-Mahmoud , *Op. Cit.*, p. 18.

[xxx] *The Arabian Nights Entertainments, Carefully Revised, And Occasionally Corrected from the Arabic. To which is Added A Selection of New Tales. Now first translated from the Arabic Originals [by Jonathan Scott], Also An Introduction and Notes, Illustrative of the Religion and Customs, of the Mubammedanisn,* six vols., London 1811. Jonathan Scott (1754-1829), orientalista e traduttore britannico, all'età di tredici anni va in India insieme ai fratelli maggiori. In seguito, presta servizio militare nell'esercito dell'East India Company, raggiungendo il grado di capitano. Nel 1784 è tra i membri fondatori della Asiatic Society of Bengal, fondata a Calcutta da William Jones, altro nome di spicco nell'orientalismo britannico, studioso di gran fama ed esperto di sanscrito. Congedatosi nel 1875, Scott torna in Inghilterra e dedica il suo tempo a tradurre e insegnare il persiano e l'arabo. Autore di molti studi di un certo spessore scientifico, nel 1811 Scott pubblica l'opera a cui deve la sua fama, una «nuova edizione» delle *Arabian Nights*, in sei volumi. Ma è opportuno soffermarsi sulle fonti e sull'esatta natura di questa «nuova edizione». Infatti, Scott ha occasione di consultare e studiare il manoscritto del 1764 portato in Inghilterra da Edward Wortley Montague, ovvero quello ora presente nella Bodleian Library, e propone al proprietario di realizzare una traduzione nuova di zecca partendo proprio da questo manoscritto. Quindi, ne realizza una descrizione dettagliata, con un minuzioso indice dei contenuti, che pubblica nel 1797 in *Oriental Collections*, rivista di William Ouseley (1767-1842), altro grande nome dell'orientalismo britannico dell'epoca. Nell'articolo sulla rivista Scott giudica il manoscritto Montague come «*the most perfect copy of the* Arabian Nights*, which has yet been imported into England (perhaps into Europe)*» (cfr. *Oriental Collections*, II, 1797, p. 26), un classico esempio di *Cicero pro domo sua* per facilitare la vendita dei sette volumi del manoscritto e del volumetto con il suo commento e descrizione che, nel 1802, lo stesso Scott effettua alla Bodleian Library. Infatti, di li a poco Scott cambia parere, trasforma il progetto e, sia per non possedere una padronanza perfetta della lingua sia per l'oggettiva difficoltà di una traduzione completa *ex novo*, decide di limitarsi a tradurre un solo volume di quei racconti che a lui appaiono in linea con la morale dell'epoca e di integrare l'edizione... traducendo altri cinque volumi dal francese di Gal-

Richard Francis Burton (1821-1890)

Perché, in fin dei conti, è di questo che si tratta: il carteggio Beckford è forse l'elemento con cui si colma la lacuna dell'assenza nel XVIII secolo di una traduzione in inglese delle *Arabian Nights*. Benché si tratti di una traduzione incompleta e benché viva il sospetto che molte novelle siano state scritte direttamente in francese e perciò parte del primo gruppo, per Moussa-Mahmoud non esistono dubbi: il carteggio Beckford, proprietà del duca di Hamilton, contiene la prima traduzione in inglese delle *Arabian Nights*, effettuata dall'eclettico gentiluomo britannico non attraverso la versione francese di Galland, ma direttamente dalla fonte araba.[xxxi]

V

Le *Arabian Nights* di Galland non sono certo l'unico esempio di novellistica orientale com-

land! La «giustificazione» offerta nell'introduzione è un piccolo capolavoro di ipocrisia acrobatica:

> *The editor had originally intended to have translated the whole of the above-mentioned copy; but on comparing the version of such of the tales as appear in M. Galland with the Arabic, it was found in general so faithfully to accord that, essentially, a repetition of the labours of that able Orientalist could have produced little, if any, novelty for the gratification of public curiosity, and therefore the task was abandoned. (I, p. xi)*
>
> *Having relinquished the design of re-translating such tales as are given by M. Galland, the original of which appeared in Mr. Montague's MSS., the editor began upon the remainder; but vexatious indeed was his disappointment as an Orientalist, who had fancied that in seven volumes of an Arabic copy of the One Thousand and One Nights he possessed a treasure which would amply repay the labour of research, on discovering upon perusal that far the greater part of them was unfit to appear in an English dress. Very many of the tales are both immoral and 'indecent in the construction; and of others the incidents are too meagre and puerile to interest a European reader of any taste, however they might have been, and still may be, admired by the enshrined beauties of sacred harems, the auditors of an Oriental coffee-house, or the assemblage of a camp or caravan, as a pleasing relaxation from care or fatigue. (I, p. xv)*

Come che sia, opportunismo e ipocrisia talvolta pagano bene: l'edizione di Scott riscuote successo e ben presto diviene popolare. Tanto da essere ristampata in quattro volumi sia nel 1882 che nel 1890, ovvero immediatamente prima e immediatamente dopo la comparsa quasi coeva delle traduzioni di Payne e di Burton.

[xxxi] Moussa Mahmoud, *Op. Cit.*, pp. 7-23.

parsa nel panorama culturale europeo del Settecento. Inoltre, accanto a vere riscoperte di tesori orientali, fiorisce il mondo delle pseudo-traduzioni, a opera di scrittori e viaggiatori particolarmente versati nella manipolazione del genere. Per citare solo alcuni tra gli innumerevoli esempi possibili, nel 1714 vengono pubblicate i *Persian Tales* il cui titolo originale è *Les Mille et un Jour* [sic], *Contes Persianes*, tradotti tra il 1710 e il 1712 direttamente dall'arabo in francese da Pétis de la Croix, e poi in inglese da Ambrose Philips: si tratta di una raccolta strutturata allo stesso modo delle *Arabian Nights*, e la cui novella cornice, specularmente, vede la principessa del Kashmir che, avendo perso fiducia negli uomini, non si vuole sposare e viene fatta «rinsavire» (non senza l'aiuto della magia) dalla nutrice, grazie al racconto di mille e una storia. Nel 1708, Pétis de la Croix aveva già tradotto in francese i *Turkish Tales*, poi resi in inglese e pubblicati congiuntamente ai *Persian Tales* nel 1714, nella versione *The Persian and the Turkish Tales Compleat* [sic]. Nel 1729, compaiono in Inghilterra *The Adventures of Abdalla, Son of Hanif, sent by the Sultan of the Indies to make a Discovery of the Island of Borico*, tradotte in francese da un manoscritto arabo da «Mr. De Sandisson», pseudonimo di Jean Paul Bignon, e poi in inglese da William Hatchett. Nel 1732, a opera di Thomas Simon Gueullette (1683-1766), uno degli autori più prolifici nel campo delle pseudo-traduzioni, escono *Les Sultanes de Guzurate on les Songes des hommes eveillés, Contes Mogols* tradotte poi in inglese nel 1736 con il titolo *Mogul Tales, or the Dreams of Men Awake: being Stories Told to Divert the Sultanas of Guzarat, for the Supposed Death of the Sultan*, testi questi senzaltro più attinenti e più importanti ai fini del nostro discorso, come vedremo.[xxxii]

La cultura europea del XVIII secolo ha reazioni contrastanti alla comparsa della traduzione di Galland e al conseguente successo esplosivo di questo genere letterario. Come noto, le *Arabian Nights* e le altre opere che vengono via via tradotte e di conseguenza rese accessibili al pubblico occidentale, esercitano una forte attrattiva sia nei confronti dei lettori che dei letterati del periodo, e la fascinazione per l'esotico, il diverso, l'Altro, fa il resto. Inoltre, bisogna tenere in considerazione che il Settecento è un secolo di massima popolarità dei viaggi conoscitivi e commerciali, e registra un forte incremento territoriale degli imperi coloniali francese e inglese. In Francia, soprattutto, l'orientalismo produce un filone di satira e velata critica nei confronti della società e del governo come nel caso delle *Lettres Persanes* (1721) di Montesquieu, mentre il motivo orientale e i costumi dei popoli arabi costituiscono l'intreccio di opere teatrali e di racconti come *Mahomet* (1742) e *Zadig* (1748) di Voltaire, il quale del resto si avvale di questo modello narrativo per veicolare la sua filosofia e la sua visione critica della società. Notevole successo, lo ottengono anche i

[xxxii] Non si creda, però, che il fenomeno delle pseudo-traduzioni e della diffusione di materiale pseudo-orientale sia di breve durata, o limitato a un momento ben preciso. Infatto, l'intero XVIII secolo e la prima metà almeno del XIX vede un fiorire continuo di testi di questo genere, e tra gli altri alcuni dei più significativi sono certamente Elizabeth Hamilton, *Letters of a Hindoo Raja* (1795); Walter Savage Landor, *Gebir* (1798); Robert Southey, *Thalaba the Destroyer* (1801); Thomas Moore, *Lalla Rookh* (1817); e James Morier, *Adventures of Hajji Baba of Isfahan* (1824).

resoconti di viaggi, veri o presunti che siano, in paesi orientali come per esempio quello del gesuita portoghese Jeronimo Lobo (1595-1678) in Abissinia, scritto in francese nel 1728 da Joachin Le Grand con il titolo *Relation Historique d'Abissinie*, e dal francese tradotto in inglese da Samuel Johnson con il titolo *Voyage to Abyssinia* nel 1735. Questo testo è esemplare a proposito della fascinazione esperita dagli intellettuali europei nei confronti dell'orientalismo e della conoscenza dell'Altro, ma anche delle modalità di trattamento del materiale e dei temi orientali negli scritti e nelle pseudo-traduzioni, per cui merita una seppur breve riflessione di approfondimento.

Adolphe Lalauze (1838-1905),
The Book of the Thousand Nights and a Night
(Burton) Volume 3, p. 371

Raccontando le sue attività missionarie, padre Lobo fornisce preziose informazioni sui costumi, la religione e la storia degli abissini; nonché dettagliate descrizioni dell'area del Nilo e delle sue ramificazioni; della costa del Mar Rosso, della flora e della fauna locali. Ma non bisogna illudersi troppo sulla versione in lingua inglese. La traduzione di Johnson è molto libera e, inoltre, molto spesso l'autore sintetizza, riassume e scorcia brani, proponendo versioni non del tutto fedeli del testo, secondo una procedura piuttosto comune all'epoca. E i motivi per cui Johnson rimane affascinato dal testo hanno poco a che vedere con l'esotismo, piuttosto riguardano i convincimenti morali dell'autore. A tal proposito, una frase dalla «Preface» scritta dallo stesso Johnson, è significativa:

> *The reader will here find no regions cursed with irremediable barrenness, or blessed with spontaneous fecundity, no perpetual gloom or unceasing sunshine; nor are the nations here described either devoid of all sense of humanity, or consummate in all private and social virtues; here are no Hottentots without religion, polity, or articulate language, no Chinese perfectly polite, and completely skilled in all sciences: he will discover, what will always be discovered by a diligent and impartial inquirer, that wherever human nature is to be found there is a mixture of vice and virtue, a contest of passion and reason, and that the Creator doth not appear partial in his distributions, but has balanced in most countries their particular inconveniences by particular favours.*[xxxiii]

[xxxiii] Jeronimo Lobo, *A voyage to Abyssinia*, translated by Samuel Johnson (1735), London, Cassell & Co., 1887, p. 10.

Tra i motivi che spingono Johnson a questa traduzione, c'è senz'altro la certezza che un libro di viaggi su un luogo così esotico possa attirare l'attenzione del pubblico. Ma anche il fatto che l'opera di padre Lobo rappresenta una denuncia degli eccessi del colonialismo portoghese: e in quel periodo, il governo Whig, odiato da Johnson che è politicamente Tory, ha stipulato una forte alleanza politica e militare con il Portogallo. L'Abissinia, o Etiopia, è un luogo che non può non colpire la fantasia a occhi aperti di Johnson: fino allo sviluppo del volo aereo, rimane uno dei luoghi più isolati del globo, circondata com'è da montagne talmente alte e impervie da impedire persino il contatto e lo scambio tra comunità che pure vivono in valli contigue; e una cintura desertica la isola dal resto dell'Africa, rendendola uno dei luoghi più caldi del pianeta. Ben pochi viaggiatori ci si recano, e quelli che lo fanno trovano impossibile visitarla: quindi a poche informazioni attendibili si affiancano leggende e fantasie sfrenate. Insomma, materiale molto fertile per gli interessi moraleggianti e filosofici di Johnson, che di fatto verrà travasato in buona misura nel suo romanzo filosofico pseudo-orientale *Rasselas, the Prince of Abissinia* [sic], *a Tale* (1759).

Le intenzioni di Johnson non rappresentano un caso isolato. Infatti, nell'Inghilterra del XVIII secolo è in particolar modo l'aspetto strettamente moraleggiante a far presa sul pubblico e sugli intellettuali. Ne sono esempio i frequenti trattamenti del tema da parte di Joseph Addison e Richard Steele nelle riviste *Tatler* e *Spectator*,[xxxiv] articoli, dissertazioni e racconti che si presentano come evidente calco e imitazione del genere,[xxxv] ma al contempo mettono anche in luce le debolezze e i lati positivi della società inglese.[xxxvi] Anche lo

[xxxiv] Joseph Addison (1672-1719), politico Whig, saggista, scrittore e drammaturgo britannico. Pubblica *The Spectator* dal 1 marzo 1711 al 20 dicembre 1714, con la sola interruzione di un anno e mezzo circa durante il quale, dal 12 marzo al 1 ottobre1713, viene pubblicato il quotidiano *The Guardian* dotato di vita breve. La caratteristica di *The Spectator* è la presenza di una voce narrante, Mr. Spectator appunto, che osserva e descrive abitudini, tradizioni e pensieri della borghesia inglese del tempo. Richard Steele (1672-1729), politico Whig, saggista, scrittore e responsabile del Drury Lane Theatre a Londra. Pubblica *The Tatler* dal 12 aprile 1709 al 2 gennaio 1711, con lo pseudonimo di «Isaac Bickerstaff, Esquire», voce narrante che riporta le chiacchiere (*tatler* significa chiacchierone) e le voci di sentina che girano per i caffè londinesi, illustrando la politica Whig e sottolineando difetti e debolezze della società inglese. Quando *The Tatler* chiude, contribuisce a fondare e gestire *The Spectator* insieme all'amico Addison.

[xxxv] Si veda, ad esempio, la pseudo-traduzione di Addison, «The Vision of Mirzah», *Spectator*, 159, Saturday, September 1, 1711. Mirzah, mussulmano che prega tra le colline di Bagdat, viene trasportato da un Genio su di un pinnacolo, dove ha una visione rivelatrice della fatuità della condizione contingente dell'essere umano, e del destino di eterna felicità e armonia ad esso riservato in seguito ad una vita vissuta «according to the Degree and Kinds of Virtue». Si vedano inoltre, sempre di Joseph Addison, «The Persian fable of drop of water which became a pearl», *Spectator*, 293, February 5, 1711-1712; «The Story of Sultan Mahmoud and his Vizier», *Spectator* 512, October 17, 1712; «The Story of Helin and Abdallah», *The Guardian,* 167, September 22, 1713, pp. 454-63; e «The Story of Hilpa, Harpath, and Shalum», *Spectator*, 584. Monday, August 23, 1714.

[xxxvi] Si veda, ad esempio, quanto scrive Joseph Addison in *Spectator*, 287, Tuesday, January 29, 1712:

stesso Johnson, con diversi racconti pubblicati sulle riviste *The Rambler* e *The Idler*,[xxxvii] sembra seguire principalmente questa tendenza, e in *Rasselas* fa notare quanto meglio sia vivere nella civile Inghilterra se solo si pensa agli abusi e alle sregolatezze dei governanti orientali.[xxxviii]

In ogni modo, le reazioni contrastanti nascono dal come il pubblico e i vari letterati dell'epoca intendono alcuni motivi delle storie orientali che, tradotte o parafrasate, penetrano nella loro cultura. In pratica la polemica investe soprattutto gli aspetti di fantastico, sovrannaturale, meraviglioso e sensuale che costituiscono alcuni tra i motivi principali delle novelle ed è determinata dall'essere il Neoclassicismo e il Razionalismo le correnti dominanti. Infatti, a una iniziale opinione favorevole di Alexander Pope che li definisce «*interesting*», si contrappone il giudizio di Henry Fielding per il quale le novelle si allontanano troppo dalla realtà e quello di Henry Home Lord Kames il quale le giudica «*wild and absurd*», lamentandone la mancanza di semplicità, di regolarità e di unità:

> *I have often amused myself with a fanciful resemblance between these gardens [of Versailles] and the Arabian tales: each of them is a performance intended for the amusement of a great king: in the sixteen gardens of Versailles there is no unity of design, more than in the thousand and one Arabians tales: and lastily, they are equally unnatural; groves of 'jet d'eau', statues of animals conversing in the manner of Aesop, water issuing out of the mouths of wild beasts, give an impression of fairy-land and witchcraft, no less than diamond-palaces, invisible rings, spells and incantations.*[xxxix]

In Europe, indeed, notwithstanding several of its Princes are absolute, there are Men famous for Knowledge and Learning, but the Reason is because the Subjects are many of them rich and wealthy, the Prince not thinking fit to exert himself in his full Tyranny like the Princes of Eastern Nations, least his Subjects should be invited to new-mould their Constitution, having so many Prospects of Liberty within their view.

[xxxvii] Si veda, per esempio, Samuel Johnson, «Obidah, the Son of Abensima, and the Hermit, an Eastern Story», *The Rambler*, 65, 30 October 1750.

[xxxviii] In effetti, l'ambientazione orientale di *Rasselas* è un pretesto e una concessione al gusto dell'epoca: visto l'intento didascalico e moraleggiante, Johnson non ricorre quasi mai alle descrizioni fantastiche ed esotiche, tipiche delle *Arabian Nights*. Persino la «Happy Valley» - utopico mondo ultrapermissivo, prigione dorata nella quale ogni desiderio di piacere degli abitanti viene anticipato e soddisfatto, e ogni causa esterna di ansia o dolore viene sistematicamente rimossa - è descritta con tratti generici in modo da simboleggiare una valle qualunque in un qualunque punto del globo. Secondo Agostino Lombardo, il metodo impiegato da Johnson nel *Rasselas* è ironico, imperniato su un continuo processo di costruzione e distruzione, di affermazione e negazione, un metodo che illustra sì la storia di Rasselas come quella dell'eterna illusione giovanile, destinata a infrangersi di fronte alla realtà della vita, ma anche la storia di Imlac - coprotagonista dell'opera - come quella della conoscenza in quanto apportatrice di immagini ed esperienze utili per alleviare la sofferenza della vita. Cfr. Agostino Lombardo, «The Importance of Imlac», pp. 31-49 in *Bicentenary Essays on Rasselas,* a cura di Magdi Wabha, Cairo, Société Orientale de Publicité, 1959.

[xxxix] Henry Home Lord Kames, *Elements of Criticism*. Vol. II, Edimburgh, Bell & Creech; Lon-

È necessario sottolineare che tra gli ostacoli incontrati dalla novellistica orientale in ambito inglese, c'è sicuramente la tendenza razionalistica settecentesca che si oppone al pieno e libero sviluppo della qualità immaginativa dell'originale arabo: «*Too exotic to become easily acclimated, such tales were regarded as entertaining trifles, to be tolerated seriously only when utilized to point a moral*».[xl] Si veda inoltre quanto afferma l'arcivescovo Atterbury, nella sua corrispondenza con Alexander Pope:

Matthew William Peters, Edward Wortley Montagu (1713-1776) in abiti orientali (1775) National Portrait Gallery

Indeed they do not please my taste; they are writ with so romantic an air, and, allowing for the difference of eastern manners, are yet, upon any supposition that can be made, of so wild and absurd a contrivance, (at least to my northern understanding,) that I have not only no pleasure, but no patience, in perusing them. They are to me like odd paintings on Indian screens, which at first glance may surprize and please a little: but when you fix your eye intently upon them, they appear so extravagant, disproportioned, and monstrous, that they give a judicious eye pain, and make him seek for relief from some other object. They may furnish the mind with some new images: but I think the purchase is made at too great an expence: for to read those two volumes through, liking them as little as I do, would be a terrible penance; and to read them with pleasure would be dangerous on the other side, because of the infection. I will never believe, that you had any keen relish of them, till I find you write worse than you do, which I dare say, I never shall.[xli]

In sostanza, a gran parte del razionalistico e settecentesco mondo colto non piace proprio quello che affascina invece il lettore comune, la struttura, i contenuti e gli argomenti così diversi rispetto a quelli che normalmente può leggere negli scritti tradizionali del panorama letterario inglese del Settecento. Il fascino esercitato dall'esotico e dal diverso, in una parola dall'Altro, veicolato mediante la tecnica di straniamento e il ricorso

---

don, Cadell & Robinson, 1785, pp. 444-5 [Ristampa anastatica London, Routledge, 1993].

[xl] Cfr Conant, Op. Cit., p. 233.

[xli] Cfr. *Works of Alexander Pope*, a cura del Rev. W. L. Bowles, London, 1806, Vol. VIII, pp. 111-2.

all'iperbole descrittiva, permette ai lettori di soddisfare la propria curiosità nei confronti di tutto quanto è nuovo e inusitato, e agli scrittori la trattazione, talvolta parodica e ironica, di stati d'animo e tipologie che solo in apparenza sono da considerare tali.

In effetti le *Arabian Nights* si segnalano non solo per la struttura a «scatole cinesi» e per l'artifizio narrativo di Sheherazade, costretta a raccontare per non morire ma, anche e soprattutto, per questa novità di contenuti che poi tanto nuovi non sono. I racconti infatti coprono tutta la gamma dei sentimenti che regolano la vita umana quali amore, odio, paura, dolore, avidità e invidia e se tra i personaggi vi sono maghi, fate e geni, vi sono anche re e sultani, odalische e principesse, ricchi e poveri, pescatori e contadini, eroici cavalieri e straordinari viaggiatori, figure certo non ignote al pubblico dei lettori inglesi del Settecento.

VI

William Beckford è un eccentrico rampollo della borghesia medio-alta, dotato di un incalcolabile patrimonio derivatogli dal possesso di immense piantagioni in Giamaica. Figlio di un uomo potente, conosciuto tanto a Kingston quanto a Londra come *The Alderman* e, per alcune legislature, Lord Major di Londra,[xlii] Beckford è discendente per via materna da nobili famiglie, imparentato con il conte di Hamilton e, per via indiretta, addirittura con le case reali di Inghilterra e Scozia. Ed è naturalmente affascinato dall'Oriente, dalla sua cultura e dai suoi misteri, dalla sua religione e dalla sua gente. Capace di leggere e tradurre sia dall'arabo che dal persiano, cresciuto nel culto della fascinazione d'Oriente al punto di allestire, in occasione dei suoi ventuno anni, una celebrazione spettacolare, teatrale e coreografica, nella villa di Splendens a Fonthill il 29 Settembre 1781,[xliii] Beckford è

[xlii] *Alderman* è un termine giuridico e amministrativo, derivato dal termine dell'Antico Inglese *ealdorman*, che letteralmente significa «uomo anziano». Infatti, l'*alderman* è membro del consiglio municipale, con vari tipi di funzioni, e in passato il titolo è stato utilizzato anche per designare giudici municipali. Il titolo è importante perché non si può divenire Lord Major di Londra senza essere stati *alderman* o *sheriff* della città, incarichi entrambi rivestiti da William Beckford (1709-1770), padre dell'autore, il quale è *alderman* nel 1752 e *sheriff* nel 1756, per essere poi eletto Lord Major ben due volte, nel 1762 e nel 1769.

[xliii] Tra le altre sontuose stravaganze ed eccentriche dimostrazioni della sua posizione economica, c'è da registrare l'erezione di un tempio in stile classico in un bosco di querce su di una collinetta sulla sinistra della casa, un tempio non dissimile da quello fatto costruire tra il 1760 e il 1770 ai Kew Gardens di Londra da Sir William Chambers. Del resto, Beckford, in linea con il gusto del *landscape gardening* che percorre l'intero XVIII secolo, è abile progettista ed eclettico realizzatore di sontuosi giardini che attraggono visitatori da ogni parte d'Europa. L'argomento non è di stretta attinenza con questa trattazione, ma merita di essere approfondito. Si veda, tra gli altri, Mario Faraone, «"Building Towers, Forming Gardens": Il *Landscape Gardening* di William Beckford, tra testo e contesto», pp. 159-86 in *Riscritture dell'Eden. Il giardino nell'immaginazione letteraria: da Oriente a Occidente. Volume quarto*, a cura di Andrea Mariani, Venezia, Mazzanti, 2007. Decisamente più impor-

un avido lettore e via via acquista personalmente, o tramite agenti, numerose opere sull'argomento, relazioni di viaggio, trattati, curiosità e novellistica.[xliv]

La genesi del *Vathek* è complessa, ricca di contraddizioni e di colpi di scena, ripensamenti e delusioni da parte di Beckfod che si sente tradito dalla decisione del reverendo Samuel Henley di pubblicare nel giugno del 1786 la propria traduzione in inglese, quando l'autore ancora non considera completato il testo, non avendo ancora terminato di scrivere e rivedere gli *Episodes*, che egli considera di importanza estrema per il senso di unità del discorso orientalista che è nelle sue intenzioni.[xlv] Proprio i celebri *Episodes*, integrazione ideale del suo Vathek, sono un valido esempio del carattere capriccioso e in gran misura misantropico di Beckford. Mai pubblicati durante la vita dell'autore, proprio a causa del

---

tante, e più attinente al nostro discorso in quanto, a detta di Beckford, scintilla scatenante per la stesura del *Vathek*, è il party di Natale di quello stesso anno, una festa misteriosa e coinvolgente, nella quale il giovane William, la cugina Louisa, la sorella Harriet, Alexander Cozens e pochi altri intimi amici rimangono isolati dal mondo per alcuni giorni, letteralmente avvolti da luci, suoni, odori, musiche e atmosfere tra le più languide, vellutate e intriganti, proprio come in una delle tante *Arabian Nights* che affascinano l'autore. Per una descrizione delle due feste, anche con parole dello stesso Beckford, si veda B. Alexander, *England's Wealthiest Son*, London, Centaur Press, 1962, pp. 79-82.

[xliv] Infatti, sia la biblioteca di Fonthill Abbey prima, che quella di Lansdown Tower a Bath poi, sono fornitissime dei più importanti testi inerenti, disponibili sul mercato europeo. Del resto, il cospicuo apparato di note al *Vathek*, richiesto e autorizzato da Beckford e redatto nella prima edizione inglese dal reverendo Samuel Hewley, in seguito avvallato e integrato dallo scrittore, mostra la profonda conoscenza di Beckford sull'argomento. Ecco un pur breve elenco dei titoli di maggior spicco: Bernard Jean Fréderic, *The Ceremonies and Religious Customs of the Various Nations of the Known World*, 7 vols. (1733-1739; translated from *Cérémonies et Coutumes Religieuses de Tous les Peuples du Monde*, Amsterdam, 1723-1743); Bignon J.P., (de Sandisson) *Avantures d'Abdalla* (1712); Dow A., Traduzione di *Tales (the Baar Danesh) Translated from the Persian of Inatulla of Delhi*, 2 Vols (London, 1768); Habesci Elias, *The Present State of the Ottoman Empire* (1784); Jones Sir William, Poems, consisting chiefly of translations from the Asiatick languages (1772); *The Moallakat, Or Seven Arabian Poems Which Were Suspended on the Temple at Mecca*, tradotto da William Jones (1783); d'Herbelot de Molainville Barthélemy, *Bibliotheque Orientale, Ou Dictionaire Universel Contenat Généralement Tout ce qui regarde la connoissance des Peuples de l'Orient* (Paris, 1697); Montagu Lady Mary Wortley, *Letters Written during her Travels in Europe, Asia and Africa* 4 Vols (London, 1763); Pitts, J. *A True and Faithful Account of the Religion and Manners of the Mohammetans* (Exeter, 1704); Richardson J., *A Dictionary, Persian, Arabic and English*, 2 Vols (Oxford, 1777-80); Richardson John, *A Dissertation on the Languages, Literature and Manners of the Eastern Nations*, Oxford, Clarendon, 1777 (Henley e Beckford si rifanno alla seconda edizione aggiornata del 1778); Sale G., *The Koran, Commonly Called the Alcoran of Mohammed, Translated into English*, London, J. Wilcox, 1734 (Henley e Beckford si rifanno alla seconda edizione in 4 Vols del 1764). Per i dettagli bibliografici completi si rimanda alla sezione «Altri testi primari» nella bibliografia in appendice al saggio.

[xlv] Resoconti dettagliati di questa storia complessa sono offerti dall'introduzione di Roger Lonsdale, cit., e da Brian Fothergill, *Beckford of Fonthill* (1979), Stroud, Gloustershire, Nonsuch Publishing, 2005.

«tradimento» di Henley, vengono tuttavia da Beckford mostrati (e talvolta letti a voce alta) solo a chi egli, unilateralmente, ritiene degno di poterli leggere. Tra questi vi è Benjamin Disraeli,[xlvi] talmente gradito e «in sintonia» con Beckford che l'autore si preoccupa se conosca abbastanza bene il francese in modo da meglio comprenderne il testo; mentre George Gordon Byron, che letteralmente stravede per l'alone mitologico che Beckford ha creato intorno a sé, non viene ritenuto degno e riceve sempre dei cortesi ma secchi rifiuti.[xlvii]

[xlvi] Benjamin Disraeli (1804-1881), politico Tory e scrittore britannico, Primo Ministro del Regno Unito due volte. Il rapporto amicale con Beckford ricalca perfettamente gli stereotipi della *gentlemanry* del XIX secolo, e i due scrittori si scambiano più volte copie delle proprie opere, giungendo persino a incontrarsi, evento per nulla scontato nell'ottica della vita misantoprica condotta da Beckford. In una lettera del marzo 1833 al libraio antiquario e amico comune George Clarke, Beckford si dice dispiaciuto nel venire a conoscenza del fatto che Disraeli è solito fumare, ma dichiara apertamente il proprio incondizionato gradimento per *The Wondrous Tale of Alroy* (1833), che trova molto in sintonia con i propri scritti orientali. Cfr. Lewis Melville, op. cit., pp. 337-8:

I have slowly and reluctantly finished the truly Wondrous Tale of Alroy, *which I wish had been extended to twenty volumes. I did not hurry on, fearful of expending the treasure too fast; for a treasure I consider it to be, and of the richest kind. No Man of Genius could lay his hand upon his heart and declare that this glowing composition contains not the highest poetry, without acting the part of a traitor to the «interior God»; and from some mean interested cause attempting to deceive others. ... The latter part of Alroy affected me deeply. [...] What appears to be hauteur and extreme conceit in Disraeli is consciousness, uncontrollable consciousness of superior powers, and most proud I am to perceive that he is so strongly imbued with Vathek—the image it presents haunts him continually—the halls of Eblis, the thrones of the Sulimans are for ever present to his mind's eye, tinted with somewhat different hues from those of the original, but partaking of the same awful and dire solemnity.*

Gli *Episodes* non vengono mai pubblicati insieme al *Vathek* nel corso della vita dell'autore. Infatti, vedono la stampa solo nel 1912, in un'edizione bilingue curata da Lewis Melville e tradotta dal francese da Frank T. Marzials, per i tipi di Stephen Swift & Co. di Londra.

[xlvii] E dire che Beckford ha una grande opinione di Byron, ma forse vede in lui gli stessi propri difetti caratteriali e la stessa forte personalità, per rischiare un incontro che può facilmente trasformarsi in uno scontro o, nella miglior delle ipotesi, riportare alla memoria di Beckford errori giovanili commessi, pregiudizi e intolleranze subite. Cfr. infatti a questo proposito Lewis Melville, op. cit., pp. 146-7, dichiarazione riportata anche da Cyrus Redding, op. cit.:

Oh! to what good could it possibly have led, [...]. We should have met in full drill - both talked at the same time - both endeavoured to have been dehghted - a correspondence would have been established, the most insufferable and laborious that can be imagined, because the most artificial. Oh, gracious goodness, I have had the opportunity of enjoying the best qualities of his mind in his works; what more do I require? [...] Byron is a splendid bouquet of intellectual voluptuousness - a genius - a great genius - but an irregular one, his poetic flight is like that of a fire-fly, alternate flashes of light and dark.

George Knapton, Ritratto di una dama ritenuta Lady Mary Wortley Montagu (1689-1762) in abiti orientali

Ai fini di questo studio, però, è importante esaminare lo «scontro» evidente nelle due prefazioni che accompagnano le due diverse edizioni, quella inglese del 1786 e quella svizzera del 1787. Infatti, il romanzo è composto dall'autore in lingua francese e poi affidato, per una serie di motivi pratici, alla cura di un amico, il reverendo Samuel Henley il quale, su richiesta esplicita dell'autore, traduce il manoscritto in inglese e - fraintendendo le intenzioni di Beckford, e non senza una propria precisa responsabilità - lo pubblica prima che Beckford stesso possa revisionarlo e integrarlo con alcuni racconti aggiuntivi. Il testo, come spesso accade nel XVIII secolo, è pubblicato anonimo, e nella prefazione il reverendo Henley segue la moda del tempo. Si definisce «curatore» e «spaccia» il romanzo per una storia ritrovata in un manoscritto orientale da uno studioso erudito, il quale l'ha poi tradotta per renderla pubblica:

> *The Original of the following Story, with some others of a similar kind, collected in the East by a Man of letters, was communicated to the Editor above three years ago. The pleasure he received from the perusal of it, induced him at that time to transcribe, and since to translate it. How far the copy may be a just representation, it becomes not him to determine. He presumes, however, to hope that, if the difficulty of accommodating our English idioms to the Arabick, preserving the correspondent tones of a diversified narration, and discriminating the nicer touches of character through the shades of foreign manners, be duly considered; a failure in some point, will not preclude him from all claim to indulgence: especially, if those images, sentiments, and passions, which, being independant of local peculiarities, may be expressed in every language, shall be found to retain their native energy in our own.*[xlviii]

[xlviii] «Preface» di Samuel Henley all'edizione inglese di *Vathek* (London, 1786) in Roger Lonsdale, op. cit., Appendix I, 164.

A parte l'evidente ricorso alla formula della *captatio benevolentiae*, Henley pone l'accento sull'universalità di certi sentimenti e passioni, che pure mantengono una loro specificità nella storia: in altre parole, rassicurare il lettore della razionale Inghilterra borghese che in fin dei conti si tratta di vicende lontane dalla sua cultura, ma allo stesso tempo per affascinarlo, inducendolo a concentrarsi sull'esotismo della narrazione. Nella successiva edizione di Losanna - anche questa priva di quelle storie aggiuntive che il suo autore considera invece parte fondamentale di tutto il suo progetto, ma necessaria al pari di quella parigina coeva per ribadire la propria *autorship* - Beckford contesta l'affermazione dell'edizione inglese per la quale il romanzo sarebbe stato tradotto da un originale arabo, e afferma:

> *L'ouvrage que nous présentons au public a été composé en François, par M. Beckford. L'indiscrétion d'un homme de Lettres à qui le manuscrit avoit été confié, il y a troi ans, en a fait connoître la traduction angloise avant la publication de l'original. Le Traducteur a même pris sur lui d'avancer, dans sa Préface, que Vathek étoit traduit de l'Arabe. L'Auteur s'inscrit en faux contre cette assertion, & s'engage à ne point en imposer au public sur d'autres ouvrages de ce genre qu'il se propose de faire connoître; il les puisera dans la collection précieuse de manuscrits orientaux laissés par feu M. Worthley Montague, & dont les originaux se trouvent à Londres chez M. Palmer, Régisseur de Duc de Bedford.*[xlix]

Pur non nell'intenzione di Beckford, le due prefazioni si echeggiano, richiamandosi e rispecchiandosi vicendevolmente. Il «*Man of letters*» che sarebbe Beckford nella «Preface» di Henley guarda con sospetto e un po' di rimprovero all'«*homme de Lettres*», che è il modo in cui Henley è definito nell'«Avis» di Beckford. Entrambi hanno agito sul genere letterario del romanzo avvalendosi dello strumento prefativo per veicolare un'informazione che nel primo caso è diretta a ingannare il lettore, nel secondo a rivelargli la realtà dei fatti. Certo in seguito ci saranno altre prefazioni a rinnovare l'inganno autoriale nei confronti dello «sprovveduto» (ma sempre di meno) lettore, e a perpetuare il «gioco a fare finta che», ma questa prefazione di Beckford ha l'importante funzione di metter in chiaro le regole di questo gioco, svelare l'arcano e scoronare l'inganno. E al contempo rivendicare, con orgoglio, la dignità di essere autore della propria creazione artistica.

Il testo di Beckford è un chiaro esempio dell'influenza determinante esercitata dalle *Arabian Nights* dalla loro comparsa sino a oggi sulla cultura occidentale in generale.[l] Addi-

---

[xlix] «Avis» all'edizione francese di *Vathek* (Lausanne, 1786) in Roger Lonsdale, op. cit., Appendix I, 164-5.

[l] Tra i tanti esempi in questo senso, sarà interessante notare quello del celebre racconto di Mark Twain «The £ 1.000.000 Bank-Note», pp. 339-64 in *The American Claimant and Other Stories and Sketches*, Vol XXI della Underwood Edition, Hartford, CT, The American Publishing Company, 1901, nel quale due stravaganti e facoltosi uomini d'affari consegnano una banconota dell'ammontare di un milione di sterline ad un poveruomo per vedere se costui è in grado di ricavarne una fortuna, in altre parole il nucleo stesso della *Storia di Cogia Hassan Alhabbal*.

rittura, la stessa censura parigina all'edizione del 1787, identifica l'opera di Beckford come racconto orientale e, come si è visto, come tale viene apprezzato sia da Byron sia, verso la fine del XIX secolo, da Swinburne e da Mallarmé.[li] C'è però da chiedersi quanto forte sia questa influenza e quanto invece Beckford se ne distacchi: in altri termini quali temi e strutture ricorrano anche nel Vathek e in che misura, e quali invece possono essere considerati innovazioni personali del «*wealthiest son of England*». Un'indagine in questo senso, ben lungi dall'essere fine a se stessa o mera ricerca di una vaga influenza fra due testi, ha invece il chiaro intento di indagare sull'effettiva conoscenza e assimilazione dell'argomento e della tradizione orientale da parte di Beckford; di individuare la capacità mimetica, manipolatoria ed inventiva dell'autore; di poter valutare la dimensione interculturale di uno dei primi testi del Settecento europeo che può vantarsi di appartenere a una tradizione propria della contemporaneità.

VII

L'influenza sottile e costante delle *Arabian Nights* in Beckford è ravvisabile a moltissimi livelli di lettura, dal semplice confronto strutturale, allo studio dell'ambientazione e della caratterizzazione, all'analisi di temi e motivi, fino all'esame di presenze più specifiche e più profonde della cultura araba e della religione coranica. Presenze che, benché a prima vista simili, a un esame più approfondito risultano discostarsi decisamente dall'originale, per diventare personalissime, certamente rielaborate secondo i filtri e i dettami della cultura dell'autore.

Questo discorso è evidente sin dalla struttura, la quale in entrambi i testi assume la forma della «novella cornice». Se nelle *Arabian Nights* è una sorta di *frame* tragico dentro al quale si collocano i racconti che Sheherazade narra al sultano Shahriyàr per non morire; analogamente in *Vathek*, anche se solo nella parte finale e solo riunendo il romanzo principale agli *Episodes*, nel sotterraneo di Eblis, Vathek, Nouronihar e i quattro principi ivi confinati raccontano la propria storia, per occupare il tempo in attesa della dannazione eterna. Sarà bene però notare qui una prima importante differenza. Lo stratagemma di Sheherazade è lo stesso usato dai dieci giovani fiorentini nel *Decameron* e dai pellegrini che viaggiano verso il sepolcro di Thomas Beckett nei *Canterbury Tales*, quello che Sklov-

[li] Della passione di Mallarmé si è detto. Per quel che riguarda Swinburne, si veda la lettera del 9 giugno 1876 proprio a Mallarmé, nella quale si parla tanto della versatilità artistica quanto dell'estro creativo del «Califfo di Fonthill»:

Etre millionnaire et vouloir être poète et ne l'être qu'a moitié, - se sentir quelque chose comme du génie, qui n'est après tout et ne sera jamais qu'un à peu près, - réussir presque à trouver le chemin de l'artiste créateur, puis retomber sur ses richesse, cela doit faire de la vie d'un poète manqué quelque chose de plus triste que la salle d'Eblis.

Cfr. *The Swimburne Letters*, a cura di Cecil Y. Lang, 6 vols., New Haven, Yale UP, 1959-1962, Vol. vi, pp. 276-7. Il brano è inoltre riportato in Roger Lonsdale, cit., p. xxxi.

skij definisce «*schema del ritardamento*».[lii] In altre parole, per dirla con E.M. Forster, a sua volta profondo estimatore delle *Arabian Nights*, «*Scheherazade [sic] avoided her fate because she knew how to wield the weapon of suspense. [She] only survived because she managed to keep the king wondering what would happen next*».[liii] Quindi, Sheherazade sopravvive perché affascina il califfo con la suspense, lo spinge a voler sapere che cosa accadrà dopo, avvalendosi della tecnica del *cliffhanger*, che tra XVIII e XIX secolo riscuoterà tanto successo proprio grazie al genere del romanzo.[liv] Beckford utilizza lo stesso stratagemma ma in modo più sottile perché quello che accadrà ce lo fa dire l'inizio, dal personaggio di Maometto dall'alto del settimo cielo, annullando così un possibile effetto di suspense tipico di altri generi narrativi che proprio nel XVIII secolo iniziano a muovere i loro passi,[lv] eppure tenendoci inchiodati e facendoci soffrire con i suoi personaggi mano mano che la storia procede. Produce cioè quello che di qui a poco Coleridge codificherà come *suspension of disbelief*:[lvi] sappiamo sin dall'inizio che Vathek, Nouronihar e gli altri principi sono con-

[lii] Cfr. Viktor Sklovskij, *Una teoria della prosa*, Milano, Garzanti, 1974, pp. 91-2.

[liii] Cfr. E.M. Forster, *Aspects of the Novel*, Cambridge, Arnold, 1927, p. 18.

[liv] Letteralmente «appeso all'orlo di un precipizio», la tecnica è molto nota nella narrazione sin dall'antichità, e la si può trovare nell'*Odissea* e nelle *Mille e una notte* appunto. In pratica, la narrazione si conclude con una interruzione brusca in corrispondenza di un colpo di scena o di un altro momento culminante caratterizzato da una forte suspense. In genere usata al termine di un capitolo o di un episodio, è la tecnica favorita per esempio da Charles Dickens, uno degli autori vittoriani i cui romanzi vengono pubblicati come *monthly installments* sulle riviste, prima di essere distribuiti in formato volume. La tecnica è spesso usata anche nella moderna cinematografia televisiva, nell'ambito di sceneggiati e telefilm seriali, soprattutto al termine di una stagione, quando dopo l'ultima scena compaiono scritte del tipo «*To Be continued...*» o «*The End?*».

[lv] Mi riferisco, per esempio, alla nascita di quello che diverrà uno dei generi più popolari del XIX e XX secolo, la *detective story*, con tutte le sue successive specializzazioni di *thriller*, poliziesco, giallo, *whodunit* e *noir*. Una delle prime opere che può a ragione essere compresa nell'ambito della *detective story* è senza dubbio *Things as They Are; or The Adventures of Caleb Williams* (1794), romanzo appartenente anche al genere picaresco, scritto da William Godwin (1756-1836), romanziere, giornalista, filosofo, pensatore politico e saggista britannico. Il romanzo descrive le avventure e i pericoli a cui va incontro Caleb Williams, umile servitore di un arrogante signorotto di campagna, costretto a fuggire e nascondersi per aver scoperto un terribile segreto del suo padrone, il quale ha mezzi e sicari in abbondanza per braccarlo, rintracciarlo e chiudergli la bocca.

[lvi] Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), poeta e critico della grande stagione romantica inglese, a sua volta affascinato dal mondo orientale, tanto da scrivere *Kubla Khan* (1797, pubblicato nel 1816), componimento in versi ambientato a Xanadu, residenza dell'imperatore della Cina Kublai Khan. In *Biographia Literaria* (1817) Coleridge definisce la *suspension of disbelief* (sospensione dell'incredulità), uno dei concetti critico-interpretativi più stimolanti per comprendere i significati interni dell'arte: una sorta di patto non scritto tra emittente e ricettore dell'opera d'arte, in questo caso tra autore e lettore, per il quale entrambi «smettono di sapere» che è tutto finzione, e «iniziano a credere» che tutto sia assolutamente vero. Una complicità che nel teatro è necessaria molto più che in altre forme d'arte, proprio perché davanti allo spettatore sono effettivamente visibili persone in carne e ossa. Nelle *Arabian Nights* la tecnica drammaturgica della *suspension of disbelief* non è

dannati al fuoco eterno, ma lo «scordiamo» e viviamo con loro la storia delle loro efferatezze e scelleratagini, fino al momento dell'esecuzione della condanna finale.[lvii]

Così come nelle *Arabian Nights*, nel *Vathek* non è presente una divisione in capitoli e, così come nel modello arabo, anche nel romanzo di Beckford il personaggio eponimo gode della centralità nello svolgimento delle azioni, centralità che risulta evidente anche a una prima generica lettura, confrontando per esempio l'intreccio principale del *Vathek* e *La Storia del principe Alasi e della principessa Firouzka* negli *Episodes* (*Ep*, 19-62),[lviii] con la *Storia del cieco Babà-Abdalla*, e la *Storia di Cogia Hassan Alhabbàl* (Valente, 192-210 e 211-31; Dominicis, II, 827-35 e 846-66).[lix] E inoltre, così come nell'originale arabo, molti racconti sono

---

impiegata con frequenza e comunque mai come metodo per catturare l'attenzione del lettore o dell'ascoltatore. Un esempio di esplicitazione narrativa di questa condizione di ansia per la sorte altrui è presente nella *Storia del cavallo incantato* quando, dopo aver ascoltato la narrazione degli eventi che hanno contraddistinto la vita del principe Firuz Sha, la principessa del Bengala gli rivela di essere stata in trepidazione per la sua sorte, nonostante abbia di fronte a sé la prova vivente che il principe è sano e salvo ed è sfuggito ai pericoli del cavallo meccanico inventato dal mago indiano:

Quando Firuz-Shah ebbe terminato di parlarle, la principessa di Bengala rispose:

«Principe, mi avete fatto uno dei più grandi piaceri raccontandomi le cose sorprendenti che ho inteso, ma non riesco a pensarvi, senza provar spavento, nelle più alte regioni del cielo e, pur avendo il bene di vedervi innanzi a me sano e salvo, non ho cessato di temere se non nel momento in cui avete detto che il cavallo dell'indiano era venuto a posarsi sul terrazzo del mio palazzo. La stessa cosa poteva accadere in mille altri luoghi, ma sono lietissima che il caso mi abbia prescelto e mi abbia fornito l'occasione di conoscervi. [...]» (Dominicis, II, 918)

[lvii] Il fascino della condizione post-moderna dell'inferno beckfordiano è uno degli elementi più apprezzati dai letterati degli ultimi due secoli. In particolar modo, se ne può trovare eco nella situazione infernale di «morte in vita» che contaddistingue le conversazioni tragiche e disumanizzate dei protagonisti di *Huis Clos* (1943) di Jean Paul Sartre.

[lviii] Le citazioni dagli *Episodes* (*Ep*) sono tratte dalla seguente edizione: William Beckford, *The Episodes of Vathek*, traduzione dal francese di Frank Marzials, introduzione e cura di Malcolm Jack, Cambridge, Dedalus, 1994.

[lix] Questo studio non ha finalità filologiche, e per questo motivo i titoli delle storie delle *Arabian Nights* e i brani da esse citate vengono riportati in lingua italiana. Tra le edizioni italiane più facilente reperibili in commercio o consultabili nei normali circuiti bibliotecari, nessuna però riporta lo stesso numero di storie, o anche solo tutte le storie contenute nell'edizione originale in lingua francese di Antoine Galland, che è comunque testo di riferimento principale di questo studio. Si è allora deciso di rifarsi di volta in volta alle singole edizioni consultate, indicate rispettivamente con i nomi dei rispettivi curatori/traduttori principali, seguiti dal numero di pagina relativo alla citazione stessa:

Dominicis - *Le mille e una notte*, edizione originale Firenze, Salani, 1893. Edizione in due volumi rivista a cura di Massimo Jevolella, traduzione di Armando Dominicis, Milano, Arnoldo Mondadori, 1984, pp. 935-75.

Gabrieli - *Le mille e una notte*, a cura di Francesco Gabrieli, edizione originale Torino, Einaudi, 1948. Nuova edizione in quattro volumi, con uno scritto di Tahar Ben Jelloun e una nota di Ida Zilio-Grandi, Torino, Einaudi, 1997. L'edizione è basata sulla ristampa cairina Matbaa Sharafiyya

contenitori a «scatole cinesi», per cui le vicende si devono concludere in ordine cronologico inverso rispetto alla loro successione di apertura, anche negli *Episodes*, soprattutto nella *Storia del Principe Barkiarokh* (*Ep*, 63-166), abbiamo uno stratagemma simile, che tiene inchiodato il lettore, fino a fargli quasi dimenticare la vera vicenda di partenza.[lx]

Una delle tecniche strutturali utilizzate da Beckford, presente anche nei racconti arabi, è quella della «prova d'abilità» che può essere tanto iniziatica, come nel caso di *The Vision*, oppure volta a dimostrare una certa capacità, una possibile elezione per fruire di un premio. Si tratta di un elemento tipico del genere favolistico, vitale per la sua stessa essenza narrativa, quello che Propp definisce «*invio*» o «*partenza per la ricerca*»,[lxi] e che rappresenta una grandezza costante, laddove si possono definire grandezze variabili tanto l'identità dei personaggi, quanto le motivazioni dell'invio, per non parlare delle possibili variazioni sia tra tradizioni differenti, sia all'interno di più versioni appartenenti all'interno della stessa tradizione. Un esempio in particolare è necessario per meglio comprendere l'importanza di stratagemmi narrativi come questo, e la consistenza del suo passaggio interculturale nella narrativa inglese, attraverso l'opera di Beckford.

Nella *Storia del principe Ahmed e della fata Pari-Banu* (Valente, 282-322; Dominicis, II, 935-75), il sultano delle Indie non riesce a decidere a quale dei tre figli Hussein, Alì e Ahmed concedere in moglie la nipote Nurunnihar, affidatagli dal fratello minore poco prima di morire, e decide di inviarli per il mondo alla ricerca della «*rarità più straordinaria e più singolare*» che possa soddisfare la sua curiosità. Allo stesso modo, negli *Episodes* del *Vathek*, il buon pescatore Ormossouf, non riuscendo a decidere a quale dei tre figli concedere la chiave di un armadietto, nel quale è custodito chissà quale tesoro, dapprima li invia per il mondo in cerca ciascuno di una moglie per assicurargli la discendenza, e in seguito chiede loro di pescare «*fishes of a rare kind, and pleasant to the taste*», dei quali è particolarmente

---

pubblicata nel 1888-89 della seconda edizione egiziana (1862) dell'edizione principe di Bulàq del 1835.

Valente - *Dalle Mille e una Notte: Racconti arabi raccolti da Antoine Galland*, edizione originale Novara, Edipem, 1974; traduzione di Valentina Valente, introduzione di Antonio Lugli, Novara, De Agostini, 1983.

[lx] Si tratta di quello che Viktor Sklovskij chiama «*tecnica dell'incorniciamento*», comune a molte raccolte di novelle e alla picaresca, come il *Don Quijote* per esempio. Sklovskij fa riferimento proprio a una delle novelle più complesse e lunghe delle *Arabian Nights*, la *Storia di Qamar-az-Zamàn figlio del re Shahrimàn* (Gabrieli, III, 3-65), che dura dalla centosettantesima alla duecentoquarantanovesima notte, «scivolando» anche nelle successive e contigue *Storia di Al-Amgiad e Al As'ad* (Gabrieli, III, 66-93) e *Storia di Ni'mat e Nu'm* (Gabrieli, III, 94-114). Questa tecnica permette, in sostanza, di allontanarsi dalla motivazione scatenante, pur non perdendola mai di vista del tutto, per giungere al cuore di una vicenda che con la prima ha rapporti solo marginali, un po' come la tecnica utilizzata da molti cantastorie di paese. Cfr. Viktor Sklovskij, «La struttura della novella e del romanzo», in Tzvetan Todorov, *I formalisti russi*, Torino Einaudi, 1968, pp. 227-8.

[lxi] Cfr. Vladimir Propp, «La trasformazione delle favole di magia», in Tzvetan Todorov, *Op. Cit.*, p. 278.

ghiotto. (*Ep*, 66-7 e 72) Come si vede, il tema della curiosità nei confronti di ciò che è nuovo e inusitato è motore che accomuna entrambe le narrazioni. Ma se nei racconti orientali questa curiosità ha una valenza positiva, perché ci permette di assistere al viaggio dei tre principi in contesti diversissimi e meravigliosi, e di leggere descrizioni affascinanti e stimolanti, in Beckford la curiosità è soprattutto un motore negativo, che spinge ad azioni malvagie e al peccato contro la propria stirpe e contro Dio. Barkiarokh è un ipocrita, che finge affetto nei confronti dei suoi cari, ma che sotto sotto è avido, cinico, falso e bugiardo, come egli stesso confessa narrando la vicenda ai suoi compagni di sventura:

Friedrich Von Amerling, L'orientale (1838)

As for me, I languished, I withered, at home, and could think of nothing but the gold and precious stones which, as I supposed, were hidden in that fatal receptacle, and my one desire was to get them into my own hands. My seeming steadiness, my assiduity in all home duties, were greatly approved; my father and his friend never tired of praising my industry and wisdom: but, ah! How far were they from reading my heart! (Ep, 66)

In order to control myself I had need of the self-control acquired during a long course of habitual hypocrisy. (Ep, 75)

Benché gli ipocriti, in quanto falsi, siano condannati da tutte le confessioni religiose, il Corano in special modo ha per loro parole durissime. La *Sûra del Ragno* afferma che «*Dio conosce bene quelli che credono, e conosce bene gli ipocriti*» (XXIX, 10), e la *Sûra del Pentimento* profetizza per loro il fuoco dell'inferno: «*Gli ipocriti, uomini e donne, imitandosi a vicenda, ordinano ciò che è riprovevole e vietano ciò che è lodevole, serrano le loro mani per non dare l'elemosina; essi hanno dimenticato Dio, e Dio li dimenticherà, a sua volta; certamente gli ipocriti sono gli empi. / Dio ha promesso [loro] il fuoco della gehenna, in cui rimarranno eternamente; tale è la mercede sufficiente per essi; Dio li ha maledetti e ad essi toccherà un castigo perenne*» (IX, 68-9).[lxii] Barkiarokh è

[lxii] Le citazioni dal *Corano* (C) sono tratte dalla seguente edizione: *Il Corano - Nuova Versione Let-*

mosso solo in apparenza dalla curiosità e dal desiderio di conoscenza: in realtà è l'ipocrisia che lo spinge verso la falsità, l'avidità e la lussuria senza limiti. Ed è l'ipocrisia che alla fine del suo lungo e sanguinario viaggio lo porta nel fuoco eterno dei sotterranei di Eblis.

Ovviamente un altro elemento di somiglianza è rappresentato dall'ambientazione. Molte delle vicende si svolgono in luoghi storicamente e geograficamente identificabili, come Bagdad, Bassora, Samarcanda, il regno del Kashmir; oppure il protagonista è un personaggio storico effettivamente esistito, come il califfo Hārūn al-Rashīd,[lxiii] protagonista dell'omonimo gruppo di novelle, quello più antico che Francesco Gabrieli chiama «indo-iranico», al quale fa capo anche la storia-cornice.[lxiv] In ugual modo, nel romanzo di Beckford, l'azione si svolge a Samarah, città dell'Irak babilonese dove Nimrod aveva eretto la sua torre, e il personaggio di Vathek è identificato sin dalle prime righe come il «*ninth Caliph of the race of the Abassides*», discendente dallo stesso Hārūn al-Rashīd. Sarà inoltre interessante tenere in conto che, per la descrizione e la connotazione del suo protagonista, Beckford si rifà a una fonte storica accreditata e all'epoca molto nota, il capitolo IX della *Bibliothèque Orientale* (1697) di Barthélemy d'Herbelot:

> *Vathek Billah. C'est le nom du neuviéme Khalife de la Race des Abbassides. Il étoit fils de Motâssem, & petit fils de Haroun Al Raschid; c'est-pourquoy, il avoit pour Nom propre, celuy de, Haroun. Sa Mere qui se nommoit, Carathis, èroit Grecque de Nation, & il succeda à Motâssem son pere, l'an 227. de l'hegire. [...] Le Khalife Vathek avoit l'œil si terrible, qu'ayant jetté un peu avant sa mort, une œillade de colere sur un de ses Domestiques qui avoit fait quelque manquement, cet homme en perdit contenance, & se renversa sur un autre qui étoit proche de luy. Et par un acident assez extraordinaire, il arriva que le même étant expiré, & son visage couvert d'un linge, une fouine se glissa par dessous, & luy arracha ce même œil dont les regards étoient si redoutables.*[lxv]

---

terale Italiana con Prefazione e Note Critico-Illustrative a cura del Dott. Luigi Bonelli (già titolare del R. Istituto Orientale di Napoli), Terza Edizione Riveduta. Milano, Hoepli, 1979. Si riporta qui grafia e punteggiatura originali del testo.

[lxiii] Nel *Vathek* Beckford adotta la grafia francese «Haroun al Raschid», qui mantenuta solo nell'ambito delle citazioni testuali, mentre nell'ambito della trattazione si è preferita la consueta traslitterazione. Hārūn al-Rashīd (Arabo: هارون الرشيد]; Hārūn ar-Rashīd) (763 o 766-809), quinto califfo abbaside, regna sul territorio dell'odierno Iraq dal 786 all'809. Il suo *laqab* - ovvero il titolo onorifico o il soprannome che nell'onomastica araba serve a indicare particolarità fisiche o morali, mestieri o professioni - può essere tradotto con gli aggettivi «giusto», «corretto», «ben ispirato», e difatti il suo regno è contraddistinto da un lungo periodo di prosperità scientifica, culturale e religiosa. Protagonista di numerosi aneddoti, veri o inventati che siano, compare comunque in parecchie storie delle *Arabian Nights*. Molti gli studi a lui dedicati: forse uno dei più significativi è quello di André Clot, *Haroun Al-Rachid et les temps de «Mille et une nuits»* (1986), disponibile anche in lingua italiana: *Harun Al-Rashid, il califfo delle «Mille e una notte»*, Milano, Rizzoli, 1991.

[lxiv] Francesco Gabrieli, «La narrativa popolare e le *Mille e una Notte*», nel suo *La letteratura araba*, Firenze, Sansoni/Accademia, 1967, p. 249.

[lxv] Cfr. Voce bibliografica «VATHEK Billah», in Barthélemy d'Herbelot's, *Bibliothèque Orientale,*

> *Vathek, ninth Caliph of the race of the Abassides, was the son of Motassem, and the grandson of Haroun al Raschid. [...] His figure was pleasing and majestic; but when he was angry, one of his eyes became so terrible, that no person could bear to behold it; and the wretch upon whom it was fixed, instantly fell backward, and sometimes expired. For fear, however, of depopulating his dominions and making his palace desolate, he but rarely gave way to his anger. (V, 29)*[lxvi]

Al di là dell'elemento storico, d'Herbelot riporta anche diversi tratti caratteriali del califfo Vathek, tratti ripresi e intensificati dalla prosa affabulatoria e visualizzatrice di Beckford. È il caso del forte appetito, culinario e sessuale, che contraddistingue il protagonista:

> *L'Auteur du Nighiaristan qui cite les Auteurs du Raoundhat alsafa, & du Habib alseïr, dit que le Khalife Vathek mangeoit & bevuvoit avec excês, & le plus souvent sans appetit, ce qui joint aux plaisirs qu'il prenoit sans discretion avec les femmes, luy causa une hydropisie.*[lxvii]

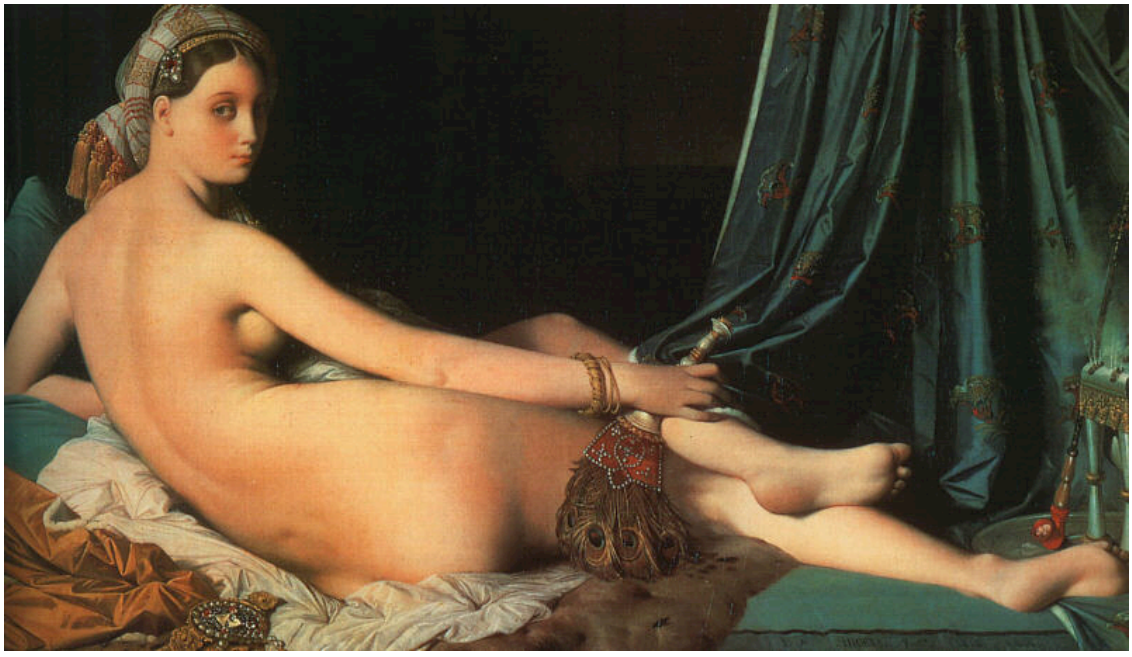
> *Being much addicted to women and the pleasure of the table, he sought by his affability, to produce agreeble companions; and he succeeded the better as his generosity was unbounded and his indulgencies unrestrained [...] He surpassed in magnificence all his predecessors. The Palace of Alkoremi [...] was, in his idea far too scanty: he added therefore, five wings, [...] which he destined for the particular gratification of each of the senses. In the first of these were tables continually covered with the most exquisite dainties; which were supplied both by night and by day, according to their constant consumption; whilst the most delicious wines and the choicest cordials flowed forth from hundred fountains that were never exhausted. This palace was called the eternal or unsatiating banquet [...]. (V, 29)*

---

ou dictionnaire universel contenant tout ce qui fait connoître les peuples de l'Orient (1697), pp. 911-2. Il testo integrale della voce bibliografica è consultabile integralmente nell'edizione del 1777, volume III, pp. 574-6, di più facile reperibilità online. Ed è inoltre contenuto in Roger Lonsdale, cit., pp. 167-70. Per gli estremi completi, si veda la bibliografia finale. Barthélemy d'Herbelot de Molainville (1625-1695), uno dei massimi orientalisti francesi, segretario e interprete di lingue orientali di Luigi XIV, collabora con il granduca di Toscana Ferdinando II de' Medici ed è poi nominato professore di Siriaco al Collège de France da Jean-Baptiste Colbert, politico ed economista molto potente all'epoca. Autore tra l'altro di testi di grande spessore scientifico come una *Anthologie orientale* e *Dictionnaire arabe, persan, turc et latin* - però mai pubblicati - per la stesura della sua *Bibliotèque* d'Herbelot si rifà sostanzialmente al *Kashf al-Zunūn*, immensa bibliografia araba di Katip Çelebi (1609-1657), erudito e linguista turco, opera che l'orientalista francese comunque amplia e integra con ricerche personali e numerose compilazioni di manoscritti arabi e turchi. Ma d'Herbelot non riesce a vedere pubblicata neppure questa sua immensa e straordinaria fatica, che viene terminata proprio da Antoine Galland.

[lxvi] Le citazioni dal *Vathek* (*V*) sono tratte da *Vathek and Other Stories. A William Bekford Reader*, introduzione e cura di Malcolm Jack, Harmondsworth, Penguin, 1995.

[lxvii] Cfr. Voce bibliografica «VATHEK Billah», cit., p. 169.



Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), *Grande Odalisque*, 1814, Musée du Louvre, Paris.

L'«insaziabile banchetto» per un tale insaziabile appetito è del resto spesso reiterato, in modo ironico e grottesco, nel testo di Beckford. Per esempio, subito dopo il tragico incontro notturno con le fiere durante il folle viaggio verso Istakhar, quando viene allestito un banchetto a base di «*roasted wolf; vultures à la daube; aromatic herbs of the most acrid poignancy; rotten truffles; boiled thistles: and such other wild plants, as must ulcerate the throat and parch up the tongue. [...] The Caliph, however, eat with tolerable appetite; and fell into a nap, that lasted six hours*». (*V*, 57)

A una medesima ambientazione corrisponde l'uso di un medesimo tipo di descrizione, che fa spesso ricorso alla figura barocca dell'iperbole. Infatti, così come nelle *Arabian Nights* anche nel *Vathek* l'uso degli aggettivi è sempre estremizzato e tende al punto massimo o minimo della scala di valutazione: la donna amata dall'eroe è *sempre* «*la più bella donna bruna del mondo*» e normalmente ha grandi capacità artistiche e intellettive; l'eroe stesso è *sempre* coraggioso, altruista e religiosissimo; mentre il nemico è (quasi) *sempre* un forestiero, brutto e dedito o alla magia o a loschi traffici. Infatti, il nemico di Aladino è un mago africano, l'inventore del cavallo magico un indiano, così come il messo infernale che va da Vathek e lo tenta con la promessa di potere e conoscenza: «*[A]n Indian; but, from a region of India, which is wholly unknown*». (*V*, 37 e 41) L'uso dell'iperbole aggettivale è tratto distintivo anche nelle descrizioni di palazzi, come si constata confrontando la descrizione del palazzo eretto dal genio per Aladino con quella di uno dei palazzi eretti da Vathek:

> *Voglio, [o Genio], da te un gran servigio, se me lo sai fare: che tu mi costruisca in tutta fretta un palazzo dinanzi a quello del Sultano, e che sia un palazzo meraviglioso, quale i re non han visto il simile, perfetto con tutti gli arredi, grandi tapezzerie regali e tutto il resto. [...] Aladino si levò e lo schiavo in un batter d'occhio lo trasportò al palazzo: al vederlo egli rimase sbalordito: tutte le sue pietre erano di giada, marmo, porfido e mosaico. Poi lo schiavo lo fece entrare in un tesoro, ricolmo d'oro e pietre preziose [...] un altro locale, lo vide stipato di casse ricolme di vesti regali da dare il capogiro, di stoffe d'India e Cina e di broccato trapunte d'oro; [...] Nella stalla, vide cavalli quali non se ne ritrovano di simili in tutto il mondo presso i sovrani [...] Tutto ciò si era formato in un'unica notte. Aladino restò attonito e stupefatto davanti a quella enorme ricchezza, superiore al potere del più grande re della terra. Il palazzo era pieno di servi e d'ancelle di affascinante bellezza, ma il colmo delle meraviglie era, dentro il palazzo, un chiosco con ventiquattro saloni, tutto di smeraldi e rubino e altre gemme. (Storia di Aladino e della lampada incantata; Gabrieli, IV, 663-4)*

> *The palace named The Delight of the Eyes, or The Support of Memory, was one entire enchantment. Rarities, collected from every corner of the earth were there found in such profusion as to dazzle and confound, but for the order in which they were arranged. One gallery exhibited the pictures of the celebrated Mani, and statues, that seemed to be alive. Here a well-managed perspective attracted the sight; there the magic of optics agreebly deceived it: whilst the naturalist on his part, exhibited in their several classes the various gifts that Heaven had bestowed on our globe. In a word, Vathek omitted nothing in this palace, that might gratify the curiosity of those who resorted to it, although he was not able to satisfy his own; for, of all men, he was the most curious. (V, 29-30)*

Vathek e gli *Episodes* si sviluppano dunque in una ambientazione araba. In particolare, le narrazioni iniziano invariabilmente in un palazzo reale che è sempre di proprietà del protagonista della storia o della sua famiglia (il califfo Vathek, il principe Alasi, l'emiro Abou Taher Achmed padre del principe Zulkaïs)[lxviii] e una dettagliata connotazione araba investe sia il campo degli usi e dei costumi (quali la prerogativa di avere molte mogli, o il diritto di vita o di morte sui propri sudditi) sia i valori sociali e morali dei personaggi. A una medesima ambientazione, però, non corrisponde sempre uno stesso trattamento dei temi, e uno degli esempi più evidenti è il tema della ricchezza e del fasto, della vita agiata e voluttuosa, che ritorna di frequente alla ribalta tanto nella raccolta araba quanto nei testi di Beckford. Alasi fa preparare un ricco rinfresco per Firouz nel padiglione persiano (*Ep*, 23), Vathek addirittura fa erigere un palazzo con cinque ali, ognuna dedicata alla soddisfazione di uno dei cinque sensi (*V*, 29-30), laddove il banchetto di nozze di Aladino è una sequela di ricche imbandigioni (Gabrieli, IV, 667-9) e la città di Bisnagar rifulge di splendori e di bellezze:

[lxviii] L'unica eccezione è costituita da *The Story of the Prince Barkiarokh*, nella quale il malvagio e ipocrita protagonista è figlio di un pescatore della città di Berdouka, sul Mar Caspio. Ma in seguito anche in questo episodio compaiono palazzi ricchi e sontuosi.

Il principe Hussain non poté osservare il quartiere in cui si trovò, senza ammirazione, essendo vasto e attraversato da parecchie strade tutte protette dall'ardore del sole e, nonostante ciò, illuminate benissimo. Le botteghe erano tutte di una medesima grandezza e di una medesima simmetria e quelle dei mercanti di una stessa specie di mercanzia non erano disperse, ma radunate in una strada, e ugualmente era per le botteghe degli artigiani. La moltitudine delle botteghe riempite di una stessa specie di mercanzia, come pure dei più fini tessuti di differenti luoghi dell'India, di tele dipinte con i colori più vivi che rappresentavano al naturale personaggi, alberi e fiori, di stoffe di seta e di broccato tanto della Persia quanto della Cina e di altri luoghi, di porcellana del Giappone, di tappeti di ogni grandezza, lo sorpresero così straordinariamente che non sapeva credere ai propri occhi. Ma quando giunse alle botteghe degli orefici e dei gioiellieri - poiché le due professioni erano esercitate dagli stessi mercanti - fu come rapito in estasi alla vista di una quantità prodigiosa di eccellenti lavori di oro e di argento, e come abbagliato dallo splendore delle perle, dei diamanti, dei rubini, degli smeraldi, degli zaffiri e di altre pietre preziose che vi erano in vendita in grande quantità. Se fu stupito di tante ricchezze riunite in un solo luogo, lo fu molto più quando venne a giudicare delle ricchezze del regno in generale, considerando che alla riserva dei bramini e dei ministri degli idoli, che facevano professione di una vita lontana dalla vanità del mondo, non vi era in tutta la sua estensione né indiano né indiana che non avesse collane, braccialetti e ornamenti alle gambe e ai piedi, di perle o di pietre preziose, che apparivano con tanto maggiore splendore in quanto tutte queste persone erano di pelle scura che faceva ancor più risaltare la bellezza di simili ornamenti. (Storia del principe Ahmed e della fata Pari-Banu; *Dominicis, II, 937)*

Nel *Vathek* però, le finalità strutturali e drammaturgiche di questo tema differiscono in qualche modo rispetto alle novelle. Infatti, è evidente che il possesso della ricchezza nelle *Arabian Nights* non è inteso come cosa buona e fine a se stessa in quanto veicolo per conseguire potere politico e rispetto sociale, come è tipico della cultura occidentale. Viene piuttosto apprezzato come strumento per raggiungere il benessere e la tranquillità nella gloria di Dio, e per fare del bene ai più indigenti nel rispetto e nella devozione religiosa, caratteristiche queste fondamentali nella cultura orientale: Sindibàd usa le sue ricchezze per fare elemosina ai poveri di Bassora, per godere con allegria l'amicizia e per aiutare il povero facchino Hindbad a uscire dalla miseria e dalla mala sorte (Gabrieli, III, 5-59; Dominicis, I, 167-213); Saadi e Saad, anche se per scommessa, credono nella possibilità di Hassan Alhabbàl e, ispirati da Allah, lo aiutano finanziariamente. (Dominicis, II, 847-8) Nel *Vathek*, invece, immensi tesori, i talismani di Solimano e dei sultani post-adamitici in grado di fornire un potere incalcolabile su tutti gli esseri umani,[lxix] sono il premio che aspetta

[lxix] Si legga la nota del traduttore inglese Samuel Henley all'edizione del *Vathek* del 1786 (p. 232, riferita alla p. 64 del testo), poi ratificata da Beckford nell'edizione francese dell'anno successivo. Cfr. Roger Lonsdale, cit., p. 130:

The most famous talisman of the East, and which could control even the arms and magic of the dives, or giants, was Mohur Solimani, the seal or ring of Soliman Jared, fifth monarch of the world after Adam. By means of it, the possessor had the entire command, not only of the elements, but also of demons, and

«*the unhappy prince*» se abiura la fede di Maometto, ma anche l'obbiettivo a lungo sospirato per ottenere il quale il protagonista si danna per l'eternità. E, negli *Episodes*, incredibili fortune e la possibilità di vivere insieme in eterno sono ciò che l'incauto Mago promette alla figlia Firouzkah e al Principe Alasi, sovrano del Kharezme se, abbracciando la religione di Zoroastro e abbandonando quella di Maometto, distruggeranno le moschee e decapiteranno chiunque si opponga al trionfo del culto del fuoco, per bruciarne poi i capelli come sacrificio propiziatorio sulla terrazza di Istakhar. (*Ep*, 53-4)

Anche il binomio bellezza-sesso è sottoposto a un simile trattamento. Il tema della bellezza a tutti i costi, tipici del periodo neoclassicista, unito alla teoria classica dell'amore, è un altro degli stilemi caratteristici della raccolta araba che Beckford accoglie e sviluppa nei suoi scritti. Per Gustave Von Grunebaum,[lxx] la bellezza è la natura stessa di molti personaggi, ed è anche il motivo più importante, se non addirittura l'unico, per amare ed essere amati. Dove c'è bellezza trionfano anche il desiderio e la felicità, e la bellezza è contrapposta alla bruttezza «*che per gli arabi diviene simbolo di cattiveria e di colpa*».[lxxi] Anche in questo caso, la descrizione si avvale di iperboli aggettivali, come nel caso della principessa del Bengala:

> *[Il figlio del re] vide una luce di fronte a sé, ed osservando meglio si accorse che proveniva da un gruppo di giovinette, fra le quali ce n'era una bellissima, dalla figura snella e diritta come la lettera alif, simile alla fiorente luna, della quale il poeta ha detto:*
> *Giunse, senza appuntamento, nell'oscurità delle tenebre, come fosse la luna piena sull'orizzonte oscuro.*
> *Esile, nessuna creatura al mondo le somiglia nel fulgore della sua bellezza, o nello splendore dell'aspetto.*
> *Gridai, appena il mio occhio vide le sue bellezze: «Sia esaltato Colui che ha creato l'uomo da un grumo di sangue!*

---

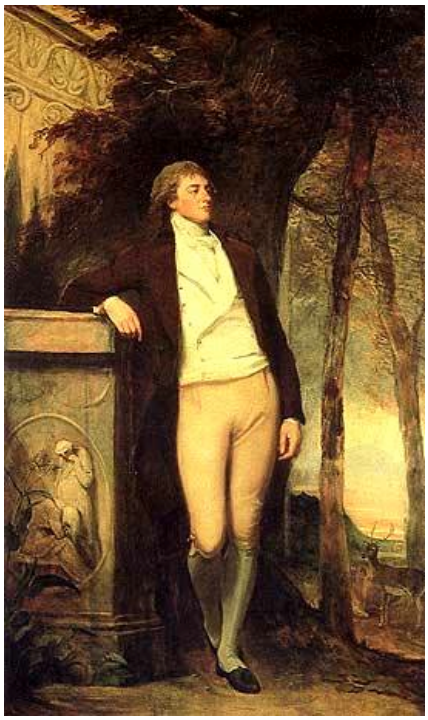
every created being. (Richardson's Dissertation, p. 272; D'Herbelot, p. 820)

Henley si riferisce al testo *A Dissertation on the Languages, Literature and Manners of the Eastern Nations*, Oxford, Clarendon, 1777, di John Richardson (1740/1741-1795), un altro dei «William Jones' boys», per così dire: erudito, pioniere degli studi orientalisti e filologici, linguista di chiara fama, curatore del primo *Persian-Arabic-English dictionary* (1778-1780) e coautore di una grammatica persiana proprio con William Jones.

[lxx] Cfr Gustave E. Von Grunebaum, «Greek Form Elements in the *Arabian Tales*», *Journal of American Oriental Society* (Newhaven), LXII, 4, December 1942, p. 285: «*All the protagonist of both Greek romance and the* A[rabian] N[ights] *have one quality in common: they are beautiful. Their beauty is their* raison d'être*, and the prime, not to say the only tangible cause of their being loved. Consequently, the description of the hero and the heroine acquires major importance*».

[lxxi] Antonio Lugli, «Introduzione» ad Antoine Galland, *Mille e una notte*, Novara, De Agostini, 1983, p. 8.

Io chiedo che Dio la protegga dagli sguardi di tutti gli uomini, con la formula «Dì: Cerco rifugio presso il Signore degli uomini e dell'aurora!» (Storia del cavallo incantato; Gabrieli, II, 335)[lxxii]



George Romney, *William Beckford* (1782)

Si veda inoltre la descrizione della principessa Gazahidé negli *Episodes*:

I saw her emerging from her bath like the sun rising from the bosom of the sea; a portion of her hair, pure gold and like to rays of blinding light, still floated in the transparent waters, while the remaining locks enriched her ivory forehead; her eyes of a tint more lively and brilliant than the azure of the firmament, were agreeably shaded by the tiny threads of black silk that went to form her delicate eyebrows and long eyelashes; her nose suited well the little portals of supple coral that neighboured it - little portal that enclosed the loveliest pearls of the Sea of Golconda. As to the remainder of her charms, do not expect me to describe them: I saw naught because I saw too much. (Ep, 121-2)

O quella della bella sconosciuta, in *The Vision*:

Never did my eyes behold so majestic an assemblage, her complexion a clear brown was animated with sentiment and vivacity, glowing with health. Her attitude discovered the harmony of her proportions, her beautiful bosom was in a very visible palpitation when she gathered the wished for herb replete with such qualities. She arose and with a motion graceful as the wave of the palm tree was regaining the cavern when the herb dropped from between her taper fingers. (TV, 10-1)[lxxiii]

L'aspirazione e il possesso della donna amata nell'opera araba sono evidenza della bontà d'animo e della realizzazione positiva della persona, laddove l'amore per una donna porterà sia Alasi che Vathek alla dannazione infernale, e la sfrenata *libido sentiendi* sarà il peccato scatenante che spingerà Barkiarokh a infrangere le regole coraniche, commettendo crimini nefandi e dannandosi ineluttabilmente. L'elemento erotico e osceno, dovuto

[lxxii] Nell'edizione curata da Francesco Gabrieli, questa storia ha per titolo *Storia del cavallo d'ebano*.

[lxxiii] Le citazioni da *The Vision* (*TV*) sono tratte da *Vathek and Other Stories. A William Bekford Reader*, introduzione e cura di Malcolm Jack, Harmondsworth, Penguin, 1995.

principalmente al gruppo di novelle «*di origine egiziana*»,[lxxiv] è sicuramente presente nella raccolta: nella *Storia del cavallo incantato*, tanto il misterioso indiano che insidia la principessa quanto il re di Kashimir che per primo cerca di salvarla hanno entrambi intenzioni lussuriose nei suoi confronti; ma non nel modo esacerbato che la mentalità vittoriana ha creduto di rilevarvi,[lxxv] bensì sempre come esaltazione della bellezza e della sensualità. Le novelle non hanno lo scopo di narrare storie di sesso e di tradimenti coniugali come fini a se stesse, ma conservano sempre un intento educativo e meditativo che spinge l'ascoltatore (e il lettore) a meditare sulla fondatezza di certi principii e sull'ineluttabilità della tragedia quando questi vengono infranti.[lxxvi]

Da un certo punto di vista, il tema del sesso come possesso è metafora dello smodato desiderio di conquista politica e territoriale: Vathek, Alasi e gli altri principi di Beckford regnano su vasti imperi, amati e stimati dai loro sudditi grazie alla loro intelligenza, mitezza e bontà nell'applicare e far rispettare le leggi, esattamente come Hārūn al-Rashīd. Ma anche qui Beckford si distacca dalla linea della raccolta araba di racconti: Vathek è amato e stimato dal suo popolo, come nel caso in cui, malato, torna guarito in trionfo nella sua città, (*V*, *37*) ma l'amore non è dovuto solo alla sua bontà e qualità di sovrano illuminato ma anche a causa del timore superstizioso che il suo occhio genera nella gente. (*V*, *29*)

Indubbiamente, è la tematica del fantastico e del meraviglioso, il fatto che le storie violano le leggi della logica comune, ad affascinare principalmente tanto il pubblico settecentesco quanto il lettore moderno: geni, giardini fatati, metamorfosi favolose, immensi tesori e luoghi inesplorati costituiscono una cornice perfetta per i racconti avventurosi e fantastici. Sarà interessante però notare che di solito nei racconti della raccolta araba l'elemento magico appartiene a personaggi sovrannaturali, geni, fate, maghi, come nel caso della *Storia del Principe Ahmed e della Fata Pari-Banu*, nel quale l'ausilio di una freccia incantata è lo strumento con cui la buona fata porta il principe a conoscerla (Dominicis, II, 950-1). L'utilizzo delle magie e degli incantesimi ha di norma il fine di aiutare l'eroe buono a superare le avversità e conseguire il risultato finale, come avviene nella *Storia di Sidi Numan* (Dominicis, II, 836-45) in cui il protagonista, benché trasformato in cane dalla maga cattiva, passa attraverso varie vicissitudini che lo portano a conoscere la maga buona, a riprendere le sue sembianze e a vendicarsi, tramite la magia, di colei che lo aveva colpito. In

---

[lxxiv] Cfr. Francesco Gabrieli, «La narrativa popolare e le *Mille e una Notte*», cit., pp. 249-50.

[lxxv] La cosiddetta traduzione di Burton, oltre a numerose interpolazioni oscene, presenta il celebre «Terminal Essay» che altro non è che un «*interesting piece of Victorian pornography*» redatto sulla scorta di sedicenti osservazioni *in situ*, della più che dubbia autenticità. Cfr Knipp, op. cit., p. 46.

[lxxvi] Si pensi per esempio alla «novella-cornice», nella quale il comportamento fedifrago delle mogli dei due sultani è la causa scatenante perché Sheherazade, in continuo rischio della vita, cominci il ciclo delle sue storie. O alla *Storia di Nur ad-Dìn e della bella Persiana* (Dominicis, I, 495-537) nella quale i guai per l'eroe hanno inizio proprio con l'infrangere la proibizione del padre riguardo la bella persiana. L'intento pedagogico è talvolta evidente persino nel titolo di alcune novelle, come nel caso del *Gruppo di novelle su personaggi generosi* o della *Novella che dimostra come l'istruzione e l'intelligenza elevino chi le possiede* (Gabrieli, II, 163-79 e 239-40 rispettivamente).

Beckford, l'uso della magia e del sovrannaturale è sottoposto a una dislocazione di intenti, perché chi ne fa uso lo fa essenzialmente a fini malvagi. Nel *Vathek* la persona che è interessata ad arti magiche è Carathis, la madre del califfo, un essere umano, ed è subito chiaro che gli spiriti da lei evocati non sono il genio buono della lampada di Aladino ma i signori del male e delle tenebre, gli spiriti infernali la danneranno, e con lei trascineranno nella disperazione anche il figlio e la principessa Nouronihar. Anche in uno degli *Episodes*, la *Storia del Principe Barkiarokh*, l'elemento magico a disposizione del protagonista, l'anello che garantisce l'invisibilità a chi l'indossa, viene da lui utilizzato per scopi malvagi come ingannare la principessa Gazahidé o assassinare nel sonno il padre di lei, il re del Daghestan, per evitare di essere riconosciuto come figlio del pescatore Ormossouf e perdere così la possibilità di sposarla e ascendere al trono. (*Ep*, 127-9)[lxxvii] E nello stesso racconto, anche il ricorso alla magia da parte di uno dei personaggi «buoni» - la Peri Homaïuna che chiede al potentissimo padre Peri Asferdamod il dono di poter leggere nella mente e nel cuore degli esseri umani per poterli aiutare a realizzare le proprie ambizioni e i propri desideri - non porta che a equivoci e tragedie perché la buona fata non ha alcuna esperienza della doppiezza dell'essere umano e commette spesso degli errori.

Alì Muhsin si occupa dell'elemento soprannaturale nelle *Arabian Nights*,[lxxviii] e sostiene che la sua funzione è di solito quella di far cadere le barriere tra la natura e la mente, tra il mondo fisico ed il mondo spirituale. A questo proposito, egli nota una certa diversità nel trattamento della funzione del sovrannaturale nei due testi: infatti in *Vathek*, l'uso del sovrannaturale ha una funzione sociale, tipica di quasi tutti i romanzi della cosiddetta narrativa gotica, cioè di uscire dai tabù autoimposti, di rompere tutta una serie di schemi morali e religiosi sostituendo nuovi valori ai vecchi.[lxxix] Spinto da una «*insatiable curiosity*», una *libido sciendi* tanto irresistibile quanto scellerata, Vathek accetterà il patto infernale proposto dal mago indiano (che altri non è che il Giaour inviato da Eblis per tentarlo) e ripudierà la religione dei propri avi per entrare in contatto con il principe delle tenebre. (*V*, 41-2) Invece nella raccolta araba, il sovrannaturale assume principalmente la funzione di permettere ai personaggi di trasgredire alla distinzione tra classi e di realizzare il desiderio del protagonista, come nel caso della lampada magica che permette ad Aladino, povero e diseredato, di arricchire improvvisamente, essere accettato dal Sultano e sposarne la figlia, altrimenti per lui irraggiungibile; ma ha anche la funzione di richiamare alla mente

[lxxvii] Curiosamente, Barkiarokh uccide il re del Daghestan essendo suo ospite, infrangendo quindi le sacre regole mussulmane dell'ospitalità, in una situazione che per molti versi è simile, anche se speculare, a quella che si verifica nel *Macbeth* di William Shakespeare, nella quale il protagonista eponimo uccide il re Duncan che è ospite presso il suo castello.

[lxxviii] J. Alì Mushin , «The Growth of Scholarly Interest in the *Arabian Nights*», *Muslim Word*, LXX, Nos 3-4, July-October 1980, pp. 196-212.

[lxxix] Una risoluzione nella quale l'autore crede moltissimo, almeno stando a quanto Beckford scrive nei suoi diari il 4 dicembre 1778, riportato in Lewis Melville, op. cit., pp. 65-6 : «I am determined to enjoy my dreams, my phantasies and all my singularities, however irksome and discordant to the wordlings round me».

una sorta di uguaglianza globale fra gli uomini (uguaglianza che poi rimane più di diritto che di fatto) di fronte ad Allah, Dio potente e misericordioso, mettendo così in evidenza la caducità delle opere umane di fronte all'eternità di quelle divine:[lxxx]

> *A notte, come sua abitudine, venne il serpente, mi guardò, mi si avvicinò ma non poté inghiottirmi dato che mi trovavo in quello stato con attorno a me da ogni lato le tavole. [...] Io guardavo tutto questo con i miei propri occhi ed ero quasi morto dalla paura e dal terrore. [...] Il serpente continuò nei suoi tentativi dal tramonto del sole fino all'alba; quando si fece chiaro e sorse il sole, esso, esausto e adirato assai, se ne andò. Allora, quasi morto dalle fatiche sopportate a causa di quel serpente, stesi una mano sciogliendomi dalle tavole. Poi mi misi a camminare per l'isola fino a raggiungere una delle sue estremità. Rivoltomi per caso a un punto del mare, vidi lontana, in altomare, una imbarcazione; presi allora un grosso ramo d'albero e lo agitai verso quella parte gridando. Le persone che erano sulla barca mi scorsero [...] mi si avvicinarono e, sentendo le mie grida, vennero alla mia volta, mi presero con loro sulla nave. [...] Iddio altissimo mi aveva fatto rivivere dopo la mia morte e io perciò lo lodai e lo ringrazia per i suoi grandi favori. (Terzo Viaggio di Sindibàd il Marinaio, Gabrieli, III, 26)*

Un altro tema interessante è quello comico[lxxxi] che, in misura diversa, è presente in quasi tutti i racconti, dove il taglio moralizzatore si accompagna sempre a quello intrattenitivo: il mercante che uccide il figlio del genio perché lancia casualmente un nocciolo di dattero e colpisce il bimbo che è invisibile (*Storia del mercante e del demone*, Gabrieli, I, 13) può far ridere in quanto propone una situazione assurda, ma induce anche a riflettere che non si deve agire in modo inconsulto e spinge a considerare il valore della solidarietà. Le storie non sono mai intese per il mero divertimento ma hanno scopo talvolta moralizzatore, talvolta celebrativo delle opere di Dio. Il califfo Hārūn al-Rashīd che si traveste da pescatore ed entra nel suo stesso padiglione per beffare Nur ad-Dìn e la bella persiana che vi hanno trovato rifugio per concessione del guardiano Sheih Ibrahim in cambio di un lauto pasto e di vino del quale è ghiotto, produce degli effetti comici duettando con arguzia con il vizir e poi con i tre «colpevoli». (*Storia di Nur ad-Dìn e della Bella Persiana*, Dominicis, I, 523-5) Il suo intervento ha anche il compito di mostrare la necessità dell'osservanza delle regole e la sua magnanimità nel perdonare ed essere generoso con gli sfortunati.

[lxxx] Sarà interessante ricordare che questo aspetto della cultura orientale sembra essere stato recepito, nel 1817, dal poeta romantico Percy Bysshe Shelley, nel suo «Ozymandias», raccontando di Ramses II, faraone del XIII sec. a. C., che secondo Diodoro Siculo, aveva eretto opere grandiose per mostrare il proprio splendore assoluto: «*My name is Ozymandias, King of Kings,. / Look on my works, ye Mighty and despair! / Nothing besides remains. Round the decay / Of that colossal Wreck, boundless and bare / The lone and level sands stretch far away*». Cfr. Percy Bysshe Shelley, *Complete Poetical Works*, a cura di Thomas Hutchinson e G. M. Matthews, Oxford, Oxford UP, 1970, p. 550.

[lxxxi] Di questo aspetto, si occupa in special modo lo studio di Andras Hamori, «A Comic Romance from *The Thousand and One Nights*: "The Tale of the Two Viziers"» *Arabica*, XXX, Fascicule I, Février 1983, pp. 38-56.

Julius Köckert, *L'ambassade de Charlemagne auprès d'Haroun al-Rachid, calife de Bagdad* (1864)

Anche nel *Vathek* abbiamo diversi episodi comici: tra l'altro, il protagonista baldanzosamente scaccia da corte il malvagio Giaour, prendendolo a calci, (*V*, 39) e questi si trasforma in una palla umana che al suono di fragorose risate, viene presa a calci da tutti i cortigiani. Ma l'ilarità provocata nel lettore è debole e di breve durata allorché il Giaour scompare misteriosamente precipitando nell'orrido dell'inferno, dal quale tornerà di lì a qualche pagina per proporre a Vathek il patto scellerato. E anche l'episodio comico a cui è sottoposto l'eunuco Bababalouk nell'Harem dell'emiro Fakreddin a opera di una scaltra e smaliziata Nouronihar produce una comicità tesa e amara, (*V*, 61-3) ben diversa da quella che suscita, a esempio, nella raccolta araba la disputa davanti al Cadì tra Alì il Persiano e un Curdo per il possesso di un misterioso sacco che pare contenere ogni ricchezza della terra: in questo caso la comicità è sostanzialmente dovuta alla capacità dialettica dei due contendenti, che provano continuamente a superarsi reciprocamente nell'enumerare le cose fantastiche contenute dal sacco prodigioso. (*Storia di Harún ar-Rashíd con Ali il persiano, cui segue il racconto del sacco e del Curdo*, Gabrieli, II, pp. 208-11)

Veniamo così agli ultimi due temi presenti in entrambe le opere. Il primo è quello del viaggio, inteso come incontro con l'Altro, come esperienza conoscitiva e rivelatrice di luoghi, di persone, di tradizioni e di usanze, e come sequenza di peripezie e avventure che formano un personaggio e ne determinano la fortuna: un tema che è alla base sia del gruppo di racconti de *I viaggi di Sindibàd* che della *Storia del principe Ahmed e della fata Pari-*

Banu. Certo, per i lettori inglesi della fine del XVIII secolo non si tratta di motivi nuovissimi perché questo è il secolo dei viaggi per mare e dei romanzi su viaggi e avventure (*Robinson Crusoe* è del 1719, *Gulliver's Travels* del 1726, *Tom Jones* del 1749, per fare solo alcuni esempi). Sostanzialmente nuova però, soprattutto per la fascia di pubblico più popolare raggiunta dalla cosiddetta versione di *Grub-Street*, è la descrizione di luoghi, persone, tradizioni e usi lontani dalla cultura occidentale: il gusto per lo strano e l'esotico, coinvolge il lettore e apre alla sua curiosità nuove frontiere della conoscenza, contribuendo a infrangere l'insularità di fondo della cultura inglese, soprattutto in quanto tema letterario mediato dalla cultura francese, alla quale quella inglese nel Settecento guarda con non celata ammirazione. Un esempio è la trattazione del Roc,[lxxxii] mitico uccello gigantesco, visto da Sindibàd nel corso del suo secondo viaggio:

> *Il giorno stava per finire ed eravamo vicini al tramonto: tutto ad un tratto l'aria divenne buia e il sole, nascondendosi, sparì alla vista: pensai che sul soloe fosse passata una nuvola ma, dato che eravamo d'estate, mi meravigliai e, alzata la testa mentre stavo guardando, vidi un uccello di grande mole, con ali larghe, che volava nell'aria: era esso che aveva coperto l'occhio del sole nascondendolo all'isola. Perciò il mio stupore fu ancora più grande, e mi ricordai una storia che i viaggiatori e i viandanti mi avevano raccontato e cioè che in certe isole vi era un uccello smisurato chiamato ar-Rukh, che cibava i suoi piccoli di elefanti; constatai allora che la cupola che [in precedenza] avevo visto non era altro che un uovo del Rukh: mi meravigliai perciò di quanto aveva creato Iddio altissimo. Mentre stavo così pensando, ecco che quell'uccello si posò sulla cupola per covarla con le sue ali e stese le sue zampe dietro a sé in terra mettendovisi a dormire sopra. Sia lode a colui che non dorme!* (AN, Secondo Viaggio di Sindibàd il Marinaio, *Gabrieli, III, 16*)

> *The genius brought up [the fifty little victims which the impiety of Vathek had devoted to the Giaour's voracity] in nests still higher than the clouds, and himself fixed his abode, in a nest more capacious than the rest, from which he had expelled the Rocs that had built it. (V 84-5)*

[lxxxii] Il Roc è un uccello mitologico dal piumaggio bianco, di proporzioni enormi e forza incredibile. Benché le sue origini non siano affatto certe, la sua nascita è tradizionalmente associata alla lotta tra Garuda - divinità mitologica induista e buddista, metà uomo e metà uccello - e Nāga - altra divinità mitologica induista, buddista e jainista, serpente cobra sacro, appartenente al gruppo delle divinità ctonie, ovvero quelle divinità generalmente femminili legate ai culti di dèi sotterranei e personificazione di forze sismiche o vulcaniche - e compare nelle epiche induiste *Mahabharata* e *Ramayana*. Come che sia, una delle sue prime comparse nel ricco patrimonio folclorico e narrativo arabo è certamente dovuta a Ibn Baṭūṭah (1304-1368 o 1369), esploratore e geografo marocchino di ascendenze berbere, il quale ne parla nel suo *Rihla* (iv. 305ff) - il resoconto dei suoi viaggi durati ventinove anni - come di una montagna volante sui mari della Cina.

L'uccello mitologico è a sua volta accreditato da Marco Polo e dal padre Martini, come recita una nota a piè di pagina nell'edizione parigina del 1745 delle *Arabian Nights*.[lxxxiii] È tuttavia interessante notare come il Roc non compaia solo nel *Vathek*, ma persino nei ri-

[lxxxiii] Il passo de *Il milione* nel quale Marco Polo parla del *roc* - definendolo ora *rut* ora *ruck* - è uno dei luoghi da sempre al centro di polemiche tra coloro i quali sostengono che il viaggiatore veneziano quel viaggio non lo abbia veramente mai fatto, men che meno la tappa in Madagascar dove afferma esista il *roc*, e coloro i quali sono invece fermi sostenitori della veridicità del suo resoconto. La polemica esula dalle finalità di questa trattazione, ma la definizione del *roc* è invece utile ai fini della nostra analisi testuale. Cfr. Marco Polo, *Il milione di Marco Polo, testo di lingua del secolo decimoterzo ora per la prima volta pubblicato ed illustrato dal conte Gio[vanni] Batt[ista]Baldelli-Boni*, Firenze, Da' torchi di G. Pagani, 1827, Vol. I, pp. 197-8:

Dicomi certi mercatanti che vi sono iti, che v'ha uccelli grifoni, e questi uccelli appariscono certa parte dell'anno, ma non sono cosi fatti, com'è si dice di qua, cioè, mezzo uccello e mezzo lione , ma sono fatti come aguglie, e sono grandi coni' io vi dirò . È' pigliano lo leonfante, e portalo suso nell'aere, e poscia il lasciano cadere, e quegli si disfa tutto, e poscia si pasce sopra lui. Ancora dicono coloro che gli hanno veduti, che l'alie loro sono sì grande che cuoprono venti passi, e le penne sono lunghe dodici passi, e sono grosse come si conviene a quella lunghezza. Ma quello che io n'ho veduto di questi uccelli, io il vi dirò in altro luogo. [... I messaggeri del Gran Khan] hanno divisate bestiee e uccelli, ch'è una maraviglia; quegli di quella isola si chiamano quello uccello Rut, (1) (a) ma per la grandezza sua noi crediamo che sia uccello grifone.

Bandelli-Boni appone la nota filologica (1) nella quale riporta «Ruc. (Cod. Pucc.) De avibus maximiis qui dicuntur Ruch. (Cod. Ricc.)», e la glossa interpretativa (a), nella quale afferma:

Ogni contrada ha le sue favole popolari. Parlasi in Europa dell'Orco e delle Fate, in Oriente sonovi altri racconti portentosi che hanno spaccio, fra questi havvi quello dell'uccello Ruch, di cui si parla, come presso gli Occidentali della Sfinge e della Chimera. Di questo uccello Ruch hanno favoleggiato anco alcuni scrittori Ebrei. Uno di essi dice ch'un'ala di questo uccello ha diecimila cubiti di lunghezza. Narrano che alcuni mercatanti nell'approdare ad un'isola per farvi acqua, e trovato un uovo di questo uccello rupperlo colla scure, e ne uscì un pulcino grande quanto una montagna. Può leggersi un dottissimo articolo intorno a tale favoloso uccello nel Ludolfo. (Comment ad Histor. Aethiop. Francs 1692 p.165)

Il secondo volume dell'edizione del 1827 curata da Bandelli-Boni riporta inoltre il secondo volume *Delle navigationi et viaggi* (1574) di Giovanni Battista Ramusio (1485-1557), diplomatico, geografo e umanista veneto, volume che può essere considerato il primo tentativo di una ricostruzione filologica del *Milione*, sebbene spesso troppo didascalico e celebrativo. E Ramusio riporta questo stesso episodio, conferma che Polo non aveva visto personalmente il *roc* ma si era basato su descrizioni di altri viaggiatori. Cfr. Marco Polo, *Il milione di Marco Polo*, cit., Vol. 2, p. 455:

Dicono quelle genti, che a certo tempo dell'anno viene di verso mezodì, una maravigliosa sorte d'uccelli, che chiamano Ruch, quale è della somiglianza dell'aquila, ma di grandezza imcomparabilmente grande, ed è di tanta grandezza e possanza, ceh' egli piglia con l'unghie de' piedi un'elefante, e levatolo in alto lo lascia cadere, qual more. E poi montatoli sopra il corpo si pasce . Quelli, ch'hanno veduto detti uccelli riferiscono, che quando aprano l'ali da una punta all'altra, vi sono da sedici passi di larghezza, e le sue penne sono lunghe ben otto passi, e la grossezza è corrispondente a tanta lunghezza. E M. Marco Polo credendo, che fossero grifoni, che sono dipinti mezzi uccelli, e mezzi leoni, interrogò questi che dicevano d'averli veduti, i quali li dissero la forma de' detti esser tutta d'uccello, come saria dir d'aquila.

cordi e nelle reminiscenze del Beckford più anziano, secondo quanto riporta Mallarmé: «*C'est de ma propre idée que je fis le tout. J'avais à élever, à magnifier, à orientaliser chaque chose. Je planai dans ma jeune fantaisie sur l'aile de l'ancien oiseau arabe Rock, parmi les génies et leur charme, ne me mouvant plus chez les homes*».[lxxxiv]

Elemento distintivo tra l'opera di Beckford e le novelle orientali è, anche in questo caso, la finalità stessa dell'azione: Sindibàd viaggia per scoprire nuovi posti, per il gusto dell'avventura e dell'esotico, per migliorare la propria posizione economica, e mentre viaggia conosce sempre di più se stesso e il rapporto dell'uomo con Dio che lo protegge e lo consiglia; Ahmed viaggia, come i fratelli, alla ricerca della cosa più strana e più affascinante del mondo, cioè l'eterno problema dell'uomo alla ricerca di sè e del mistero stesso dell'esistenza. Al contrario, Vathek si mette in viaggio per scopi malefici, alla ricerca di un tesoro e di un potere che lo mettano in grado di governare il mondo e imporre a tutti la propria volontà; Alasi intraprende il suo viaggio per una guerra che neppure lui sente necessaria: entrambi si trasformeranno in pazzi e violenti sanguinari, rinnegheranno la loro fede per quella nel principe delle tenebre che darà loro in premio non una vita agiata come accade a Sindibàd, non l'amore meraviglioso che incontra Ahmed, ma l'orrore e la desolazione.[lxxxv]

L'altro tema è l'aspetto moralizzatore, a detta di Hamori fondamentale nell'ambito della raccolta araba.[lxxxvi] Quando, per esempio, nel ciclo delle novelle di Hārūn al-Rashīd qualcuno racconta gli eventi a qualcun'altro, costui diviene un ascoltatore al pari del re Shahriyàr nei confronti di Sheherazade, un lettore degli eventi, sia esso genio, califfo o re, che si appassiona alle vicende di uno dei personaggi, vede di malocchio il cattivo, soffre e gioisce, quello che diveniamo noi che oggi leggiamo la storia, ed esperiamo gli stessi sentimenti. La morale presentata dalle novelle arabe è sostanzialemnte questa: l'ascoltatore conosce le disavventure e i successi dei personaggi e le loro vicende lo scuotono (e ci scuotono) da una vita piatta e priva di *wit*. Al termine dell'esperienza, questo lettore ha un po' più di comprensione e un po' più di carità, e saprà usarle. In altre parole, una morale che,

---

[lxxxiv] Brano dei diari di Beckford, citato da Stéphane Mallarmé, «Préface a "Vathek"», all'edizione di *Vathek*, «Réimprimé sur l'Edition françaife originale», Paris, Adolphe Labitte, Libraire de la Bibliothèque Nationale, 1876, p. xii. Il brano è anche consultabile in Stéphane Mallarmé, *Oeuvres Complètes*, Texte etabli et annote par Henry Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, 1945, p. 552.

[lxxxv] L'elemento del viaggio è in qualche modo riconducibile a ciò che Vladimir Propp chiama «*intensificazione e attenuazione*»: le azioni di inviare o partire sono uno degli elementi costanti della fiaba, soggetti però ad una notevole quantità di varianti, trasformazioni e alterazioni del tessuto di base. Cfr. Vladimir Propp, op. cit., pp. 290-1. Sarà il caso di considerare in questo senso anche due esempi degli *Episodes*, cioè l'invio da parte del Mago malvagio di Alasi e Firouzkah con il compito di sostituire la religione coranica con quella di Zoroastro (*Ep*, 53-4) e l'allontanamento della Principessa Zulkaïs dal principe Kalilah suo fratello da parte dell'emiro Abou Taher Achmed loro padre (*Ep*, 192-3).

[lxxxvi] Andras Hamori, *Op. Cit.*, p. 53.

se non necessariamente deve insegnare qualcosa, il più delle volte serve a far passare il tempo e a occupare la mente, in argomenti religiosi ed edificanti, oppure anche solo banali, ma che offrono spunti su cui poter riflettere.

Les mille et une nuit, contes arabes. (1714) - Vol. 2 (Ristampa del 1852) - I viaggi di Sindibàd - Il Roc

Individuare questo aspetto nel *Vathek* è difficile. Non sono presenti né un narratore omodiegetico, né un ascoltatore attorno al quale costruire la struttura di racconti, ed è il narratore onnisciente extradiegetico a narrare direttamente a noi gli eventi. Inoltre, in virtù del finale volutamente ambiguo ed esageratamente lezioso non si può affermare che il racconto abbia una qualche finalità edificante. Anche se le ultime righe sembrerebbero tendere verso una morale, vanno lette in senso opposto a quello che sembrano volere esprimere: Beckford non condanna la curiosità e la trasgressione, non propone come modello il comportamento di Gulchenrouz che rimane per l'eternità in una condizione di indisturbata tranquillità che è quella della fanciullezza. Esalta invece la curiosità umana e il bisogno di trasgredire, di superare certi limiti che vengono imposti da fuori e che incatenano l'uomo, limitandogli la possibilità di conoscenza; egli protesta contro questo ordine soprannaturale che relega la condizione dell'uomo nell'umiltà e nell'ignoranza, disprezza la condizione di chi come Gulchenrouz sceglie l'ovattata sicurezza dell'umiltà, rifiutando così l'esigenza umana di travalicare le barriere e vedere cosa c'è al di là anche se ciò può portare alla dannazione. Ma si rende anche conto che questo ordine sovrannaturale che impone i limiti, punisce chi cerca di travalicarlo e di spingersi oltre. Per questo motivo, nel *Vathek* non c'è serena accettazione della volontà divina come nelle novelle, bensì una velata protesta, una protesta tanto più disperata quanto più umana e imperfetta.

Lo stesso discorso sull'ambigua qualità moralizzante ci porta però a considerare la modalità attraverso la quale questa qualità viene espressa o taciuta. In altre parole, l'essenza stessa della raccolta araba è costituita dall'atto di raccontare una storia per motivi diversissimi che vanno da quello di salvarsi la vita, come nel caso di Sheherazade; a quello di salvare la vita di un altro, come nel caso dei tre anziani che barattano la vita dell'incauto mer-

cante mangiatore di datteri con tre loro storie, saziando così la sete di vendetta del genio (*Storia del mercante e del demone*, Gabrieli, I, 11-20); a quello di intrattenere un ospite, di compiacerlo, di stupirlo in un crescendo poliedrico e fantasmagorico di emozioni e curiosità, come fa Babà-Abdalla raccontando la sua storia su richiesta del califfo Hārūn al-Rashīd. (*Storia del cieco Babà-Abdalla*, Valente, 192-210; Dominicis, II, 827-35) L'incipit delle *Arabian Nights* esprime proprio questa concentrazione di motivazioni e sottolinea l'importanza di trarre giovamento da aneddoti e fatti inusitati avvenuti sì in un imprecisato tempo mitologico e magico, ma in sostanza accaduti a esseri umani in tutto e per tutto simili a chi legge le storie:

> *In nome di Dio Misericordioso e Clemente. Lode a Dio signore dei mondi, benedizione e salute al Principe dei Profeti, al nostro signore e patrono Muhammad cui Dio doni benedizione e salute continue, incessanti fino al dì del giudizio! Le gesta degli Antichi servano da esempio alle generazioni seguenti affinché l'uomo vegga gli eventi ammonitori capitati agli altri, e ne tragga ammonimento, e, leggendo la storia delle genti passate, ne ricavi un freno salutare. Lode a Colui che delle storie degli Antichi ha fatto un esempio ai posteri! Di tali narrazioni esemplari sono i racconti detti Mille e una Notte, con le meravigliose avventure e gli apologhi in esse contenuti. (Gabrieli, I, 3)*

Nelle *Arabian Nights*, l'atto di raccontare ha spesso una funzione celebrativa e onomastica. Sindibàd, per esempio, racconta in continuazione la sua storia al facchino Hindbad e a tutti coloro che incontra e che lo salvano nel corso delle sue peripezie. Raccontare, cioè, significa anche capacitarsi di essere sopravvissuti, rivivere, razionalizzare la propria condizione e testimoniare la grandezza e la misericordia di Dio. Negli *Episodes*, il falso racconto di Barkiarokh (*Ep*, 127) ottiene l'effetto di annoiare e addormentare, invece di tenere sveglio e affascinare; laddove quello della cognata minore di Barkiarokh (*Ep*, 143-8), spinge il già depravato e scellerato giovane a nuove crudeltà e nuove efferatezze. Inoltre se, come si è detto, nelle *Arabian Nights* il senso di raccontare è quello di procrastinare per ottenere una salvezza, salvezza che arriverà proprio in virtù di queste qualità affabulatorie - un po' come avviene nel *Decameron*, dove i giovani nel chiuso di una casa di campagna si raccontano l'un l'altro a turno delle storie, mentre fuori a Firenze infuria la peste nera, e alla fine del racconto si salvano - in *Vathek* e negli *Episodes* abbiamo piuttosto una situazione simile a quella del *Faust* di Christopher Marlowe: raccontare non per cercare una salvezza, ma per paralizzare il tempo, perché si sa che alla fine del racconto sono in attesa morte e dannazione eterna. Anche in *Vathek* e negli *Episodes* vediamo che spesso il piacere di narrare la storia è uguagliato solo dal piacere di ascoltarla, come nel caso dell'eunuco negro Gehanguz che incontra la Peri Homaïouna per le strade di Choucan e che decide di ospitarla e così proteggerla: «*Besides, I like to hear tell of adventures, and you can tell me yours*» (*Ep*, 91); o come nel caso dell'afrita malvagio dell'isola degli struzzi, che è dedito a riti diabolici ma che ama raccontare storie per cui di certo la Principessa Zulkaïs ne rimarrà affascinata. (*Ep*, 193) Il narratore di storie è parte vitale della cultura araba, del suo concetto di ospitalità e della fascinazione esercitata nei confronti della razionale Inghilterra del XVIII secolo. È

proprio il narratore occasionale o professionista che permette, secondo Martha Pike Conant,[lxxxvii] di poter accreditare l'ipotesi di una eterogeneità di fonti per quanto riguarda le novelle. Certo questo è uno dei motivi che spingono Beckford a cimentarsi sia nelle traduzioni dal manoscritto originale, sia a comporre lui stesso racconti orientali. Ma c'è da notare un aspetto che differenzia profondamente le *Arabian Nights* dal *Vathek*: la trattazione delle personalità appare molto diversa.

L'obbiettivo delle novelle arabe sembra consistere principalmente nel fascino puro dell'avventura, nella narrazione della vicenda fine a se stessa: «*Beyond incident and situation, however, the dramatic instinct of the story-teller does not go. He shows little psychological insight*».[lxxxviii] I personaggi risultano un po' troppo stereotipi, ricavati da un medesimo *cliché*, alla maniera del romanzo sentimentale o del gotico «di maniera»: dall'eroe giovane, bello, buono e generoso; all'eroina, altrettanto bella, giovane, piena di virtù, giusta ricompensa per l'eroe ma destinata a rimanere sempre un po' in ombra, appena accennata, non delineata se non nei connotati fisici, priva di personalità; al *villain*, brutto, cattivo, invidioso, normalmente straniero come si è indicato, sempre teso a nuocere all'eroe o all'eroina. Anche Sheherazade, il cui compito è il più importante perché regge l'impalcatura stessa della raccolta, sin dall'inizio viene definita «*bella e leggiadra*», e la sua maggior qualità viene indicata nell'aver «*letto i libri, le storie, le gesta dei re antichi, e le notizie dei popoli passati, tanto che si dice avesse raccolto mille libri di storie attinenti alle genti antiche, ai re del tempo che fu e ai poeti*». (Gabrieli, I, 7) Ma bellezza fisica ed erudizione intellettuale sono caratteristiche determinate una volta per tutte sin dall'inizio, il personaggio non è soggetto ad alcun sviluppo successivo o crescita interiore.

I personaggi del *Vathek* e degli *Episodes*, invece, sono configurati più a livello psicologico che fisico: se alla fine della vicenda Vathek risulterà essere un classico *villain* da romanzo gotico,[lxxxix] non lo è però sin dall'inizio del racconto. In lui intervengono forze esterne (Carathis, il Giaour) che lo faranno mutare, ma in peggio, non in meglio. Nouronihar è un personaggio completamente diverso dalle donne dei racconti: se la descrizione fisica è più o meno la stessa e tende a mettere in evidenza la bellezza, l'eleganza, la nobiltà di portamento e di natali, con lo svolgersi della vicenda, vediamo che la principessa è dotata di capacità discernitive proprie, e anziché restare nell'ombra di Vathek - come accade per esempio alla bella persiana nella *Storia di Nur ad-Dìn e della Bella Persiana* o alla principessa del Bengala nella *Storia del cavallo incantato* - assurge al ruolo di personaggio protagonista, sceglie, decide e paga le conseguenze della propria scelta. Contrariamente a quanto accade

[lxxxvii] Martha Pike Conant, *op. cit.*, pp. 8-11.

[lxxxviii] Martha Pike Conant, *op. cit.*, p. 10.

[lxxxix] Del resto, il romanzo di Beckford è stato spesso inserito in questo genere letterario nato in Inghilterra nella seconda metà del XVIII secolo. A questo proposito si vedano studi classici come David Punter, *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day* (1978), Londra e New York, Longman, 1996; e Giovanna Franci, *La messa in scena del terrore*, Ravenna, Longo, 1986.

nelle *Arabian Nights,* in *Vathek* nessun personaggio è connotato univocamente ma in ognuno trova spazio una vasta gamma di sentimenti dai più negativi ai più positivi.[xc]

Questo, ovviamente, è perfettamente spiegabile nell'ambito dell'operazione interculturale che Beckford opera sul materiale originale, contestualizzando personaggi, temi, motivi e strutture delle *Arabian Nights* non solo ai gusti del *reading pubblic* settecentesco britannico ed europeo, ma anche alle tecniche narrative e simboliche che sono proprie della sua tradizione. Per questo è possibile dire che Beckford non si limita a imitare un prodotto già consolidato, ma lo altera e lo innova creando un oggetto letterario del tutto nuovo, un nuovo insieme che superi l'opposizione dicotomica Occidente / Oriente, e che può benissimo essere interpretato *ante litteram* alla luce di quello che Homi Bhabha ha definito *third space of enunciation*.[xci] Ha ragione Ros Ballister affermando che il Vathek di Bekford, con-

---

[xc] Nel privilegiare lo studio della personalità, *Vathek* certamente mostra elementi propri del romanzo moderno. Cfr. Gustave E. Von Grunebaum, op. cit., p. 283: «*The modern novel is chiefly interested in human developments, the Greek novel in events. This attitude recurs in the* A[rabian] N[ights]. *Both in the Greek and the Arabic stories the principal consequence of this approach is a certain vagueness, in the characterization of the heroes who are little more than the media in which a preconceived chain of happenings materializes*».

[xci] Homi Bhabha formula la sua teoria del *third space of enunciation* nel saggio «Cultural Diversity and Cultural Differences», in *The Post-Colonial Studies Reader*, a cura di B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin, New York, Routledge, 1995, pp. 206-11. Si veda anche quanto lo studioso afferma in «The Third Space: Interview with Homi Bhabha», in *Identity, Community, Culture, Difference*, a cura di J. Rutherford, London, Lawrence and Wishart, 1990, pp. 207-21. p. 211 : «*For me the importance of hybridity is not to be able to trace two original moments from which the third emerges, rather hybridity to me is the 'Third Space', which enables other positions to emerge*». Una buona argomentazione riflessiva su questo importante concetto teorico - che è alla base stessa della visione interculturale contemporanea soprattutto in ambito anglofono - è offerto da Giovanna Corbatto, «"An Indian Translated into English-Medium. This Is Me": rappresentazioni dell'Englishness, dell'Occidente e dei rapporti interculturali negli scritti degli immigrati Sud-Asiatici a Londra», in *Scorci improvvisi di altri orizzonti: sguardi interculturali su letterature e civiltà di lingua inglese*, a cura di Mario Faraone, Martina Bertazzon, Giovanna Manzato e Roberta Tommasi, Morrisville, NC, LULU Enterprises, INC, 2008, p. 321, nota 48:

> *Homi Bhabha parte dal presupposto che l'«altro», il luogo della differenza, sia considerato dall'Occidente come margine, confine, davanti a cui fermarsi. Il luogo della differenza non è luogo di scambio e sviluppo, ma nuovo territorio in cui imporsi. È questa la relazione di dominio che l'Occidente ha sempre instaurato: l'«altro» esiste, ma non ha facoltà di esprimersi, non gli viene riconosciuto alcun valore. E questo avviene finché si parla di «differenza» che, per Bhabha, non è da confondere con il concetto di «diversità». Cfr. H.K. Bhabha,* I luoghi della cultura *(1994; Roma: Meltemi, 2001), p. 55:*
>
> > *[... L]a differenza culturale è un processo di significazione attraverso il quale le affermazioni della cultura o sulla cultura differiscono, distinguono e autorizzano il prodursi di campi di forza, riferimento, applicabilità e capacità. La diversità culturale è il riconoscimento di contenuti culturali e costumi già-dati; [...], dà vita alle nozioni liberali di multiculturalismo, scambio culturale o cultura dell'umanità. In sostanza, mentre affermare la differenza va a creare una relazione di dominio por-*

frontandosi con modelli di dispotismo tirannico e di *Oriental mascolinity*, affronta in realtà una situazione parallela, simile e parimenti statica, in ambito europeo, anticipando possibili nuove chiavi di lettura sociale:

Jean-Auguste-Dominique Ingres, Odalisque with a Slave (1840)

By the 1760s, English fictions were not only adopting plots and structures from oriental tales, but also incorporating plots, structures, themes from the «English» novel into oriental tales, whether translations or imitations. Through the century, there is a discernible shift from the oriental tale mediated by French translations and understood to provide a critique of political absolutism and religious authoritarianism in the «foreign» spaces of Catholic France and the Islamic East, to a «native» oriental tale with more direct relevance to English and Protestant values. These latter narratives incorporate elements of conduct fiction into the oriental tale, and shift from the idea that the sequence of tales is addressed to a ruler or a prospective ruler to correct his tendency to despotism to the idea of an address to a bourgeois, particularly female, community encouraged to regulate and examine its own desires. Despotic and tyrannical modes of masculinity associated with the Orient are increasingly displaced by models of «reformed» masculinity and heroic femininity. These were the models of colonial identity that were to gain the most ideological credit for British rule in India through the eighteenth and nineteenth centu-

---

tando a considerare l'Altro inferiore in quanto differente, la diversità non fa esprimere giudizi di valore, ma prende come valide basi di scambio tutte le sfumature che contraddistinguono le varie culture.

Le culture non sono dualistiche nel rapporto «sé-altro». Come nella comunicazione, si deve infatti tenere conto che «l'enunciato è inserito in un discorso e ha un destinatario inserito in una cultura, che fa riferimento a un tempo presente e a uno spazio specifici» (H.K. Bhabha, Op. cit., p. 57.). La produzione di significato perciò richiede che l'«io» e il «tu» passino attraverso un terzo spazio enunciativo che non appartiene né all'uno né all'altro. Questo terzo spazio non è rappresentabile in assoluto, in quanto privo in sé di una cultura propria. È una sorta di spazio vuoto, che va al di là delle classiche concezioni spazio-tempo, in cui si trova un territorio neutrale dove poter tradurre, interpretare e re-interpretare in modo nuovo e originale non solo i simboli della cultura, ma anche l'identità. Questo terzo spazio permette quindi l'«in-scrizione e lo sviluppo dell'ibridità della cultura» (H.K. Bhabha, Op. cit., p. 60), andando così a scardinare i rapporti di forza che sembrano regolare le relazioni tra culture.

ries. The novel can thus serve the twin purpose of acting as a vehicle for the exploration of the nature of imperial/colonial and domestic rule. [xcii]

VIII

L'aspetto che mostra gli elementi più convincenti, tanto della enorme influenza che la cultura delle *Arabian Nights* ha su Beckford, quanto dei motivi personali da questo espressi negli scritti orientali, è sicuramente la trattazione della religione islamica in generale e degli insegnamenti e prescrizioni del Corano in particolare, la cui conoscenza da parte di Beckford rivela profonda competenza. Ben lungi dal considerare le regole e le osservanze coraniche come semplice elemento pittoresco, mero sfondo e ambientazione della vicenda - come sembra essere il caso di Addison per esempio nel suo «The Vision of Mirzah»[xciii] - Beckford parte da una posizione giovanile di curiosità ed interesse nei confronti dell'Oriente, come attestano le descrizioni del suo frammento giovanile *The Vision*, per giungere a fare dell'elemento religioso un vero punto nodale del suo romanzo.

In *The Vision* si presenta una fusione sincretica di elementi tipici della cultura mussulmana - come i due servitori Malich e Turminga, per certi versi eco degli innumerevoli eunuchi neri delle *Arabian Nights*, ma anche dotati di tratti ectoplasmatici e inquietanti; o come la bellissima fanciulla dal misterioso fascino tutto orientale, Nouronihar, nome che ritroviamo nel *Vathek* - e di motivi caratteristici della lontana India - come il saggio Bramino Moisasour; la citazione della montagna Gehabil in una zona interna dell'India; il concetto della prova iniziatica legata alle religioni Tantra; il dubbio finale che, dopo tutto, l'esperienza possa essere stata frutto dell'inganno dei sensi, una sorta di *samadhi* rivelatore della qualità effimera e transeunte del «maya», l'universo sensoriale.[xciv]

Sarà però bene considerare che in questo scritto giovanile - uno dei primi esempi del genere orientale prodotti dall'autore, insieme agli scritti in lingua francese presenti nel carteggio Hamilton a cui si è già accennato - molteplici sono le presenze anche della tradizione occidentale, italiana e greca per lo più, per cui se da un lato il giovane protagonista

[xcii] Ros Ballaster, «3. Narrative Transmigrations: The Oriental Tale and the Novel in Eighteenth-Century Britain», in *A Companion to the Eighteenth-Century English Novel and Culture*, a cura di Paula R. Backscheider e Catherine Ingrassia, London, Blackwell, 2005, p. 76.

[xciii] Cfr. Joseph Addison, «The Vision of Mirzah», cit.: «*On the fifth Day of the Moon, which according to the Custom of my Fore-fathers I always keep holy, after having washed my self and offered up my Morning Devotions, I ascended the high Hills of Bagdat, in order to pass the rest of the Day in Meditation and Prayer*».

[xciv] A proposito di questa qualità, si tenga presente che in qualche modo già compare nelle *Arabian Nights*, molte delle quali provengono dalla regione sub-indiana. Si veda del resto, quanto afferma Andras Hamori, op. cit., p. 47: «*Similar* maya *stories (e.g. the tale in which the king puts his head in a pail of water and, before lifting it out, lives through many changes of fortune) are therapeutic in intent: they teach the unreality of the phenomenal self*».

della visione si aggira in un sistema di caverne che ricordano l'Ade,[xcv] dall'altro il suo frequente rivolgersi alle guide Malich e Turminga per chiedere spiegazione degli strani fenomeni che avvengono nella grotta e notizie sull'identità della «*troop of shining forms*» che si avvicina con passo etereo ricorda certamente i numerosi scambi tra Dante e Virgilio in situazioni pressoché simili nell'inferno della *Divina Commedia*. Qui però non siamo all'inferno, ma in un luogo paradisiaco dove il giovane, se supererà la prova iniziatica, verrà ammesso alla «*acquisition of more than wordly knowledge*» (*TV*, 12).

Più diretti, espliciti e consistenti sono le occorrenze nel *Vathek* e negli *Episodes* in cui la religione mussulmana viene chiamata in causa. Evidente è, per esempio, l'esplicita presenza di Maometto nelle pagine del *Vathek*: il profeta dell'Islam è un personaggio vero e proprio che, pur non interagendo direttamente con gli altri personaggi, assiste allo svolgimento dell'intera vicenda: «*The great profet, Mahomet, whose vicars the caliphs are, beheld with indignation from his abode in the seventh heaven, the irreligious conduct of such a viceregent*» (*V*, 30). Il profeta è indignato soprattutto perché Vathek, esattamente come Nimrod secoli prima,[xcvi] con la costruzione della torre ha iniziato a perseguire la sua folle e insaziabile curiosità, e pretende di trasgredire i limiti che la volontà divina gli ha imposto e si avvia verso il più grave peccato possibile, la presunzione «*of penetrating the secrets of heaven*»: «*He had studied so much for his amusement in the life-time of his father, as to acquire a great deal of know-*

[xcv] Del resto evocato da Beckford tramite una similitudine con lo Stige:

Yet, tho attacked by a complication of Calamities, the words of the Bramin, shot into my mind, this dismal situation, was perhaps the suspence I was to expect and that the happiness promised would soon follow was the hope that solaced the dreary hour for so long do I imagine was the time I shivered on the Beech I could not help thinking my situation a little similar to that of the poor Ghosts whom the ancients represented hovering on the banks of the Styx whilst their bodies remained neglected and unhonoured with the Rites of Sepulchre. (TV, 19)

[xcvi] Nimrod, celebre personaggio biblico, discendente in linea diretta da Noé. Il suo regno è enorme, e comprende Babele, Uruk, Akkad e Calneh nella zona dell'attuale Mesopotamia, anche se in seguito Nimrod si trasferisce in Assiria dove fonda Ninive, e si sposa con la propria madre, Semiramide, la quale dopo la sua morte lo dichiara figlio del sole, unificando il suo culto con quello del dio Baal. Grande cacciatore, personaggio controverso, Nimrod è ovviamente legato per tradizione alla leggendaria costruzione della Torre di Babele, ed è proprio in questo suo folle e ambizioso progetto che rappresenta una fonte certa per il personaggio di Vathek. Una descrizione pertinente delle motivazioni e del carattere di Nimrod è quella proposta da Tito Flavio Giuseppe (37 circa - 100 circa), scrittore, storico, politico e militare romano di origine ebraica, nelle sue *Antichità giudaiche*, a cura di Luigi Moraldi, Utet, Torino, 2006, vol. I, 114, 115, (iv. 2, 3):

[Nimrod] trasformò gradatamente il governo in una tirannia, non vedendo altro modo per sviare gli uomini dal timor di Dio, se non quello di tenerli costantemente in suo potere. Disse inoltre che intendeva vendicarsi con Dio, se mai avesse avuto in mente di sommergere di nuovo il mondo; perciò avrebbe costruito una torre così alta che le acque non l'avrebbero potuta raggiungere, e avrebbe vendicato la distruzione dei loro antenati. La folla fu assai pronta a seguire la decisione di [Nimrod], considerando un atto di codardia il sottomettersi a Dio; e si accinsero a costruire la torre....ed essa sorse con una velocità inaspettata.

ledge, though not a sufficiency to satisfy himself; for he wished to know every thing; even sciences that did not exist». (*V*, 30)

Maometto ritorna sulle pagine del *Vathek* verso la fine, quando il disgraziato Califfo, accompagnato dalla splendida e ugualmente insensata Nouronihar, sta ormai per concludere il viaggio tragico che lo porterà alle rovine di Istakhar e, di qui, ai sotterranei di fuoco. Interpellato dal buon genio protettore di Vathek e sollecitato a concedere all'esecrabile Califfo un'ultima chance per pentirsi dei suoi peccati, Maometto dapprima reagisce con un senso di determinata giustizia, poi permette un ultimo intervento che si rivelerà inutile: «*He hath too well deserved to be resigned to himself; but I permit you to try if one effort more will be effectual to divert him from pursuing his ruin*» (*V*, 88).

L'intervento del buon genio nelle vesti di un pastore con il flauto, immagine forse ripresa da quella simile di Addison in «The Vision of Mirzah»,[xcvii] non può non ricordare, al contemporaneo lettore di lingua inglese, la figura del buon angelo di Faust che fino all'ultimo cerca di salvare il suo protetto dal fuoco eterno, una figura che depone a favore di quella parte della critica che vede in Vathek un personaggio essenzialmente faustiano, roso dal demone della curiosità e da esso spinto a trasgredire i limiti divini.[xcviii] Del resto, questa lettura di Vathek come eroe faustiano incalzato dalla *libido sciendi* è certamente una delle chiavi dell'opera e sarà appena il caso di ricordare che anche le *Arabian Nights* presentano numerosi luoghi in cui l'eroe di turno è spinto dalla curiosità, dalla brama di conoscere e così superare i limiti imposti dalla divinità o dalla propria condizione di mortale. Si veda per esempio il *Primo Viaggio di Sindibàd, il marinaio*:

> *Vidi poi nel regno di Mihragiàn una tra le tante isole chiamate Kabil, in cui per tutta la notte si sentivano battere i tamburi e i tamburelli; ma gli isolani e i viaggiatori mi informarono che i suoi abitanti erano gente seria e sennata. In quel mare vidi anche un pesce lungo duecento cubiti e un altro con la testa simile a quella del gufo. Molte cose rare e meravigliose vidi in quel viaggio, cose che sarebbe troppo lungo raccontarvi. (Gabrieli, III, 12)*

[xcvii] Cfr. Joseph Addison, «The Vision of Mirzah», cit.:

I cast my Eyes towards the Summit of a Rock that was not far from me, where I discovered one in the Habit of a Shepherd, with a little Musical Instrument in his Hand. As I looked upon him he applied it to his Lips, and began to play upon it. The Sound of it was exceeding sweet, and wrought into a Variety of Tunes that were inexpressibly melodious, and altogether different from any thing I had ever heard. They put me in mind of those heavenly Airs that are played to the departed Souls of good Men upon their first Arrival in Paradise. [...] My Heart melted away in secret Raptures.

[xcviii] Cfr. *Doctor Faustus*, Act One, Scene One, vv 69-72, in Christopher Marlowe, *The Complete Plays*, a cura di J.B. Steane, Harmondsworth, Penguin, 1969, p. 268:

Oh Faustus, lay that damned book aside,
And gaze not on it least it tempt thy soul
And heap God's heavy wrath upon thy head
Read, read the scriptures: that is blasphemy.

Quello che preme qui considerare è proprio la presenza del personaggio di Maometto. La figura del profeta come padre spirituale dei credenti, depositario e propagatore della parola di Dio, strenuo baluardo contro l'eresia, l'abbandono della vera fede e l'idolatria, oracolo delle dure punizioni che aspettano chi tradisce Allah, è ovviamente reiterata in tutte le *sûre* coraniche: «*Non posso farvi se non una comunicazione, da parte di Dio, e notificarvi i suoi messaggi; quanto a chi si ribelli a Dio e al suo apostolo, a lui, certo, toccherà il fuoco della gehenna, in cui quelli rimarranno in eterno*». (*Sûra dei Ginn*, LXXII, 24)

Maometto può essere considerato la «voce narrante» del Corano, l'interprete della parola del Signore, e perciò compare nel testo sacro, in vari ruoli, numerose volte. Ma, proprio perché prescelto dal Signore, proprio perché sacro veicolo della sua parola, pur venendo talvolta invocato, nelle *Arabian Nights* non compare affatto come personaggio, in perfetto stile con i dettami coranici che impediscono qualunque raffigurazione antropomorfa e in particolare sacra nell'arte mussulmana. In altre parole, non c'è un «Maometto-personaggio» nei racconti arabi, per rispetto della sua figura santa e venerabile. C'è piuttosto un «Maometto-tramite,» come elemento religioso della pratica quotidiana. Il Maometto del *Vathek*, allora, è ascrivibile alla trattazione tutta occidentale della figura del profeta, come per esempio accade nella eponima tragedia di Voltaire o nella aneddotica che crea e sostenta una «leggenda nera» del profeta, come avviene in alcuni racconti orientali nello *Spectator*. In questo caso però, la figura di Maometto è evocata con ironia e con scherno,[xcix] laddove nel testo di Beckford si constata l'assoluta mancanza di ironia nell'intervento del profeta, e la sostanziale correttezza formale del personaggio con quanto traspare dal Corano. Un esempio in questo senso è il caso in cui il Maometto di Beckford condanna senza mezzi termini l'insana presunzione di Vathek, suggerendo ai buoni genii di lasciarlo proseguire nel suo folle progetto:

[xcix] Si veda, ad esempio, Joseph Addison, *Spectator*, 94, Monday, June 18, 1711:

There is a famous Passage in the Alcoran which looks as if Mahomet had been possessed of the Notion we are now speaking of. It is there said, That the Angel Gabriel took Mahomet out of his Bed one Morning to give him a Sight of all things in the seven Heavens, in Paradise, and in Hell, [...]. There is a very pretty Story in the Turkish Tales which relates to this passage of that famous Impostor, and bears some Affinity to the Subject we are now upon.

e John Byrom, *Spectator*, 587, Monday, August 30, 1714:

I was the other Day reading the life of Mahomet. Among many other Extravagancies, I find it recorded of that Impostor, that in the fourth Year of his Age the Angel Gabriel caught him up, while he was among his Play-fellows, and, carrying him aside, cut open his Breast, plucked out his Heart, and wrung out of it that black Drop of Blood, in which, say the Turkish Divines, is contained the Fomes Peccati, so that he was free from Sin ever after.

Una nota nell'edizione del 1965, a cura di Donald F. Bond, avvisa che questo aneddoto è perlomeno riportato anche in *The Turkish Spy*, book iii, letter xx, (ed. 1702, v. 200): si tratta di *Letters writ by a Turkish Spy, [...]*, testo del 1687 ad opera di Paolo Giovanni Marana, tradotto dal francese da W. Bradshaw e circolante in Inghilterra già dal 1687-1693.

Eugène Delacroix, *The Combat of the Giaour and Hassan* (1826)
Art Institute of Chicago

«Let us leave [the Caliph Vathek] to himself» said [Mahomet] to the Genii, who are always ready to receive his commands: «let us see to what leghts his folly and impiety will carry him: if he run into excess, we shall know how to chastise him. Assist him, therefore, to complete the tower, which, in imitation of Nimrod, he hath begun; not, like the great warrior, to escape being drowned, but from the insolent curiosity of penetrating the secrets of heaven: - he will not divine the fate that awaits him.» (V, 30-1)

L'assoluta superiorità della religione mussulmana non viene mai messa in dubbio nelle *Arabian Nights*, dove spesso il nome di Dio compare proprio come litania celebrativa sulle bocche dei personaggi: «*Per Allah! [...] Non c'è forza né potenza se non in Dio altissimo e grande!*» (*Storia del Mercante Ayyúb*, Gabrieli, I, 261). Dio è unico punto di riferimento saldo nell'alternanza quotidiana di gioie e tribolazioni, un sereno fatalismo che significa pacifica accettazione della volontà divina ed esaltazione della povertà, anche se, come si vede, è sempre possibile un miglioramento economico e sociale grazie a interventi magici e soprannaturali. Spesso nel *Vathek* e negli *Episodes* i protagonisti, ormai diretti lungo la china della dannazione, profferiscono parole oltraggiose nei confronti della religione di Maometto e se «*the Caliph found the waters refreshing, but the prayers abominably irksome*» (*V*, 63), Firouzkah ha parole durissime per l'Angelo Gabriele: «*I should have taken a like pleasure in plucking out all the feathers from the wings of the Angel Gabriel, and thus punishing him for having furnished a pen to the man who wrote therewith so much nonsense, - if indeed I had been simpleton enough to believe that absurd story*». (*Ep*, 50-1) Quest'ultimo è un chiaro riferimento al passo coranico della *Sûra della Stella*, secondo il quale Gabriele, «*il valido per fortezza*», avrebbe recato in volo il sacro testo del Corano al profeta.

Nelle *Arabian Nights* l'imprescrutabile giustizia e provvidenza divina permette all'uomo ingiustamente accusato di salvarsi proprio invocando l'onnipotente: «*Non è forse Sua la creazione e l'autorità?*» (*Storia del Devoto miracolosamente liberato dal Carcere*, Gabrieli, II,

566).[c] Ed è sempre la misericordia di Dio, non a caso chiamato in ognuna delle sûre coraniche «*misericordioso e compassionevole*», che permette ad Aladino, terrorizzato dall'essere stato abbandonato nel ventre della terra dal perfido mago, di tranquillizzarsi e affidarsi al volere di Dio e, così facendo, sfregare l'anello magico che ha al dito: «*Mentre [Aladino] se ne stava seduto, gemendo e piangendo sul suo stato, nella disperazione e nell'angoscia, cominciò a torcersi le mani come suol fare chi è afflitto, a levarle in alto, e a supplicare Iddio: "Attesto che non c'è altro Dio che Te solo, grande potente e dominatore, tu che dai la vita e la morte, che crei e risolvi le cose, che sciogli e disperdi le difficoltà"*». (Gabrieli, IV, 633) Spesso anche in Beckford abbiamo questa disposizione d'animo nei confronti del tema religioso, come nel caso della buona Peri Homaïouna che, di fronte al dubbio se consigliare Gulzara, principessa reggente di Choucan, di decapitare la perfida sorella Rezie e il malvagio principe Tograi, non esita a rispondere in armonia con i dettami coranici: «*It belongs to Allah alone, [...] to rule the present in view of the future, for he only sees the future unclouded*» (*Ep*, 107), ovvero, per usare le parole del Corano: «*Forse è dato all'uomo di avere tutto ciò che desidera? / Però a Dio appartiene la vita futura e la presente. / E per quanti angeli esistano nei cieli, non gioverà l'intercessione loro, minimamente, / Se non dopo che Dio ne abbia dato il permesso a chi egli voglia e gli piaccia*». (*Sûra della Stella*, LIII, 24-7)

Anche la struttura fisica dell'Inferno riceve un diverso trattamento nei due testi. Nel Corano è assai poco dettagliata: il termine «gehenna», comune anche al testo biblico, deriva infatti dall'ebraico *gee-hinnôm*, ovvero «valle di hinnôm», riportata in *Giosué*, XV, 8. Dotata di sette porte, è un luogo di tormento dove sono catene e fiamme, un fuoco consumante che si chiama *saqar*: «*Io consegnerò [l'empio] al saqar perché vi bruci. / Che cosa ti farà comprendere che sia il saqar? / Esso non lascia, né risparmia, alcuna cosa; / È fuoco che brucia le carni degli uomini*». (*Sûra del Coperto dal Mantello*, LXXIV, 26-9) Al di là del fuoco eterno che, in una sorta di dantesca legge del contrappasso brucia in eterno proprio chi del fuoco si è fatto adoratore, la descrizione dell'inferno del *Vathek* è molto più precisa, con molti elementi architettonici: «*The rock yawned, and disclosed within it a staircase of polished marble, that seemded to approach the abyss. Upon each stair were planted two large torches, [...] the camphorated vapour of which ascended and gathered itself into a cloud under the hollow of the vault*». (*V*, 91) La descrizione è molto più in sintonia con le sale infernali per le quali si aggira Aboul-Assam nelle *Mogul Tales*, uno di testi presenti nella fornitissima libreria di Beckford: «*I saw a flambeau [...] carried by a little man [...] entering a subterranean passage. [...] We went down together [...] into the mountain; at last we traversed a long alley of black marble; but so finely polished, that it had the appearance of a looking-glass; [...] we reached a large hall, were we found three men standing mute*».[ci]

---

[c] Il devoto cita quasi letteralmente dal Corano: «Non è di lui *tutto* il creato e l'impero *su di esso?*» (*Sûra dell'A'raf*, VII, 52.)

[ci] Cfr. *Mogul Tales* in *Tales of the East: comprising the most popular romances of Oriental origin, and the best imitations by European authors*, a cura di Henry William Weber, Edimburgh, 1812, Vol. III, p. 58; il brano è riportato da Martha Pike Conant, *Op. cit.*, p. 37.

La descrizione dell'inferno del *Vathek* è confrontabile anche con il ricordo che, ancora nel 1838 e cioè a distanza di ben cinquantasette anni dall'evento, Beckford ha della famosa festa di Natale del 1781, e il racconto dettagliato che in questa occasione lo scrittore offre della casa di Fonthill. Si tratta di un brano molto lungo, ma proprio per questo esemplificativo di come il gusto orientaleggiante e la padronanza della cultura che emerge dalle *Arabian Nights* agiscano profondamente in una sensibilità eclettica che, al contempo, si abbevera tanto del concetto settecentesco del Sublime quanto della nascente sensibilità romantica:

> *The solid Egyptian Hall looked as if hewn out of a living rock - the line of apartments and apparently endless passages extending from it on either side were all vaulted - an interminable stair case, which, when you looked down it - appeared as deep as the well in the pyramid - and when you looked up - was lost in vapour, led to suites of stately apartments gleaming with marble pavements - as polished as glass - and gawdy ceilings... Through all these suites—through all these galleries—did we roam and wander—too often hand in hand—strains of music swelling forth at intervals. ... Sometimes a chaunt was heard—issuing, no one could devine from whence—innocent affecting sounds—that stole into the heart with a bewitching languour and melted the most beloved the most susceptible of my fair companions into tears. Delightful indeed were these romantic wanderings—delightful the straying about this little interior world of exclusive happiness surrounded by lovely beings, in all the freshness of their early bloom, so fitted to enjoy it. Here, nothing was dull or vapid—here, nothing ressembled in the least the common forms and usages, the 'train-train' and routine of fashionable existence—all was essence—the slightest approach to sameness was here untolerated—monotony of every kind was banished. Even the uniform splendour of gilded roofs—was partially obscured by the vapour of wood aloes ascending in wreaths from cassolettes placed low on the silken carpets in porcelain salvers of the richest japan. The delirium in which our young fervid bosoms were cast by such a combination of seductive influences may be conceived but too easily. Even at this long, sad distance from these days and nights of exquisite refinements, chilled by age, still more by the coarse unpoetic tenor of the present disenchanting period—I still feel warmed and irradiated by the recollections of that strange, necromantic light which Loutherbourg had thrown over what absolutely appeared a realm of Fairy, or rather, perhaps, a Demon Temple deep beneath the earth set apart for tremendous mysteries—and yet how soft, how genial was this quiet light. Whilst the wretched world without lay dark, and bleak, and howling, whilst the storm was raging against our massive walls and the snow drifting in clouds, the very air of summer seemed playing around us—the choir of low-toned melodious voices continued to sooth our ear, and that every sense might in turn receive its blandishment tables covered with delicious viands and fragrant flowers—glided forth, by the aid of mechanism at stated intervals, from the richly draped, and amply curtained recesses of the enchanted precincts. The glowing haze investing every object, the mystic look, the vastness, the intricacy of the vaulted labyrinth occasioned so bewildering an effect that it became impossible for anyone to define—at the moment—where he stood, where he had been, or to whither he was wandering—such was the confusion—the perplexity so many illuminated storys of infinitely varied apartments*

gave rise to. It was, in short, the realization of romance in its most extravagant intensity. No wonder such scenery inspired descriptions of the Hall of Eblis.[cii]

Nella elegante e raffinata prosa con cui Beckford consegna ai posteri questa reminiscenza giovanile il *Vathek* c'è proprio tutto: la qualità visualizzatrice delle sale di Fonthill Abbey che ospitano la frenesia scatenata dei giovani è una resa analettica ma molto fedele della stessa qualità visualizzatrice delle descrizioni di palazzi orientali e di ricchi saloni nel romanzo. E anche il ricorso a molti termini fortemente evocativi, quali *romantic wanderings*, *delirium*, *seductive influences*, *exquisite refinements*, *necromantic light*, *Demon Temple*, *tremendous mysteries*, *low-toned melodious voices*, *glowing haze*, *vaulted labyrinth*, *extravagant intensity*, realizza un continuo gioco di rimandi tra angoscie percettive e voluttuali sensazioni che permettono all'autore - il quale in fin dei conti sta solo scrivendo una lettera alla moglie del cugino - di produrre uno scritto dalla evidente connotazione interculturale.

Se la punizione che Beckford riserva ai «suoi» peccatori è sostanzialmente uguale nella durata a quella prevista dalla religione mussulmana, è però diversa nella natura della condanna eterna, ed è esito dell'operazione interculturale. Afferma infatti il Corano:

[cii] Lettera del 9 Dicembre 1838 a Louisa Beckford, in John Walter Oliver, *The Life of William Beckford*, London, Oxford University Press, 1932, pp. 89-91. Nell'ambito degli studi beckfordiani, questa lettera è celeberrima e brani scelti o intere sezioni si trovano spesso citati in numerosi studi. Una versione pressoché completa è riportata in Roger Lonsdale, cit., pp. x-xii. Nel brano, Beckford fa riferimento a Philip James de Loutherbourg (noto a volte come Philippe-Jacques o Philipp Jakob; 1740-1812), pittore francese figlio di un celebre miniaturista svizzero. Nel 1867 entra a far parte dell'Académie française, e diviene una celebrità molto richiesta nel mondo delle arti e dell'alta società del suo tempo. I suoi viaggi in Svizzera, Germania e Italia gli permettono di affinare le sue doti di paesaggista e di raffigurare luoghi affascinanti e angoscianti tra le montagne, che aumentano la sua popolarità. Inventore, collabora con il famoso attore britannico David Garrick per disegnare e realizzare costumi, scenografie e macchine di scena per il Drury Lane Theatre di Londra. La sua invenzione più importante è senzaltro l'Eidophusikon, un vero e proprio antesignano del moderno cinema: descritto dalla stampa del tempo come «*Various Imitation of Natural Phenomena, represented by Moving Pictures*», il sistema si basa sull'uso di specchi, carrucole, lampade Argand e vetri colorati. Loutherbourg è la mente dietro alle mirabolanti sorprese orientaleggianti che sconvolgono il gruppo di giovani capitanati da Beckford nel corso della festa di Natale del 1781. E proprio l'Eidophusikon è al centro dell'attenzione, perché l'artista promette «*[to] present a mysterious something that the eye has not seen or heart of man conceived*», almeno a quanto risulta dai ricordi di Beckford. In seguito Loutherbourg usa l'Eudophusikon per realizzare *Satan arraying his troops on the banks of the Fiery Lake, and the rising of the Palace of Pandemonium*, un allestimento derivato da quello stesso *Paradise Lost* di John Milton a cui il *Vathek* deve moltissimo. Ma di lì a poco Loutherbourg è costretto ad abbandonare esperimenti e realizzazioni con la sua prodigiosa invenzione, sia per gli alti costi e gli scarsi ricavi, sia perché l'avido pubblico consuma più velocemente gli allestimenti di quanto l'artista riesca a realizzarne. Si veda Iain McCalman, «The Virtual Infernal. Philippe de Loutherbourg, William Beckford and the Spectacle of the Sublime», *Romanticism and Victorianism on the Net*, Special Issue: 'Romantic Spectacle', 46, May 2007, pp. 1-14.

> *Quelli che saranno disgraziati, dimoreranno nel fuoco, in cui essi emetteranno sospiri e singhiozzi (lett.: «la prima e la seconda parte del raglio dell'asino»); Resteranno sempre in esso, finché dureranno i cieli e la terra, salvo ciò che voglia il tuo Signore; invero, il tuo Signore mette in opera ciò che vuole. (Sûra di Hûd, XI, 108-9)*

> *Certo i malvagi rimarranno, eternamente, nel tormento della gehenna; Non verrà alleviato ad essi quel tormento, bensì staranno in esso, muti di disperazione; Né noi li avremo, con ciò, trattati iniquamente, bensì essi saranno stati gli iniqui. E grideranno al custode della gehenna: "o Mâlik, che il tuo Signore ci distrugga!" Quegli risponderà: "in verità, voi rimarrete qui per sempre". (Sûra degli Ornamenti d'Oro, XLIII, 74-7)*

Beckford ritrae «*a vast multitude [...] incessantly passing, who severelly kept their right hands on their hearts*», (*V*, 92) una chiara allusione alla condizione dei dannati della *Divina Commedia*, ma l'ispirazione dei peccatori con il cuore in fiamme è rintracciabile nell'episodio delle *Mogul Tales* a cui si è già fatto riferimento: «*Alas! Cried the third, we are continually tortured for our evil actions [...] they unbuttoned their waistcoats, and through their skin, which appeared like crystal, I saw their hearts compassed with fire, by which, though burnt without ceasing, yet [they were...] never consumed*».[ciii] E infatti, l'intera popolazione dei dannati di questo inferno, non ultimo Soliman Ben Daoud - ovvero il Salomone della tradizione biblica da Beckford collocato in inferno, anche se la tradizone coranica ha per lui solo parole di elogio e di adorazione - mostra l'atroce punizione che aspetta gli adoratori del fuoco: «*Soliman raised his hands towards heaven, in token of supplication; and the Caliph discerned through his bosom, which was transparent as crystal, his heart enveloped in flames*». (*V*, 94) E la condizione di disperazione ineluttabile di fronte alla giustizia della punizione divina è in perfetta sintonia con i dettami coranici. Infatti, al grido disperato di Vathek «*O Giaour! Whither hast thou brought us! Allow us to depart, and I will relinquish all thou hast promised. O Mahomet! Remains there no more mercy!*» (*V*, 94), fa eco in modo deciso il testo sacro dei mussulmani:

> *E verrà presentato il giahîm ai traviati, E verrà detto a questi: «dove è ciò che (i. e. gli dei) adoravate All'infuori di Dio? Vi libereranno essi, oppure potranno essi liberare se stessi dal castigo?»; E verranno, infine, precipitati in quello, essi (i. e. gli dei) ed i traviati, E le schiere di Iblîs, tutte insieme. Diranno i traviati, disputando ivi tra loro: «Per Dio! Noi, certamente, fummo in un errore manifesto, Quando vi uguagliammo al Signore delle creature, E non ci indussero in errore se non i malvagi. Ora noi non abbiamo alcun intercessore, Né un vero amico; Che se a noi fosse dato si ritornare nel mondo, certamente, saremmo dei credenti». (Sûra dei Poeti, XXVI, 91-102)*

Anche il personaggio di Eblis, probabile corruzione del greco *diabolos*, il Satana dell'inferno che attende Vathek e i suoi accoliti dannati, presenta notevoli differenze, commiste comunque ai tradizionali tratti coranici. Infatti, è interessante notare che il dia-

[ciii] Cfr. *Mogul Tales*, cit., p. 58; il brano è riportato da Martha Pike Conant, op. cit., p. 38.

volo nelle *Arabian Nights*, pur apparendo di frequente, quasi mai possiede i tratti inquietanti e demoniaci che Beckford gli attribuisce. Nella *Storia di Ishàq Ibn Ibrahím Al-Màwsili* (Gabrieli, III, 369-371), il diavolo si finge un vecchio rapsodo cieco che, cantando e suonando, addirittura agisce da mezzano perché il protagonista possa concupire la sua bella ospite. E canti, balli e suoni sono l'atmosfera gioviale che contraddistingue il palazzo dell'Inferno in molte novelle, tant'è che Tofhah, la più abile delle schiave musiciste di Hārūn al-Rashīd, viene invitata a esibirsi al palazzo di Eblis.[civ]

«The Formidable Eblis» (*V*, 92) di Beckford non è un vecchio, ma un giovane di aspetto piacevole, che presenta nello sguardo i tratti di disperazione e di dannazione propri del Lucifero della tradizione biblica:

> *His person was that of a young man, whose noble and regular features seemed to have been tarnished by malignant vapours. In his large eyes appeared both pride and despair: his flowing hair retained some resemblance to that of an angel of light. In his hand, which thunder had blasted, he swayed the iron sceptre, that causes the monster Ouranbad, the afrits, and all the powers of abyss to tremble. (V, 92)*

e quindi del Satana di Milton:

> *His form had not yet lost*
> *All her original brightness, nor appeared*
> *Less than Archangel ruined, and th'excess*
> *Of Glory discured: as when the sun new ris'n*
> *Looks through the horizontal misty air.*
> *Shorn of his beams,*
> *[...] but his face*
> *Deep scars of thunder had intrenched, and care*
> *Sat on his faded cheek, but under brows*

[civ] Si tratta della *Tale of the damsel Tohfat al-Kulub and the caliph Harun al-Rashid*, che occupa la quasi totalità della *Tale of Harun al-Rashid and Abdullah bin Nafi'*, una storia che non è presente nell'edizione curata da Gabrieli - basata come si è detto su una delle ristampe cairine della seconda edizione egiziana dell'edizione principe di Bulàq del 1835 - ma che si trova in Richard Francis Burton, *Supplemental nights to the Book of the thousand nights and a night*, Printed by the Burton Club for private subscribers only, 1886-1888, Vol. 2, pp. 67-133. Come si è indicato, all'inizio di questo studio, un «vecchio danzante» che si esibisce in una danza estatica che rapisce e strugge gli osservatori è l'immagine che David Lynch ha ripreso per il suo nano ballerino in una stanza di tendaggi rossi e pavimento ad arabeschi, che rappresenta l'inferno della *Black lodge* in *Twin Peaks*.

The merchants break the roc's egg, *Le Magasin pittoresque*, Paris, 1865

Of dauntless courage, and considerate pride
Waiting revenge.[cv]

Del resto, la figura di angelo caduto per ribellione e presunzione di superiorità nei confronti del genere umano, che è il tratto che contraddistingue maggiormente il Satana di Milton, fa parte anche della tradizione coranica:

Quando dicemmo agli angeli: «prostratevi in adorazione avanti ad Adamo», essi si prostrarono tutti, eccetto Iblîs, il quale si rifiutò, anzi si inorgoglì e così divenne uno dei miscredenti. (Sûra della Vacca, II, 32)

Dio gli disse allora: «Iblîs, che hai da non essere (i. e. perché non sei) cogli adoranti?». Iblîs rispose: «non sarà mai che io adori un essere umano, che tu hai creato di argilla secca, di loto nero modellato». Dio gli disse: «esci allora di qui, poiché tu devi essere lapidato; In verità, su di te sarà la maledizione, fino al giorno del Giudizio». (Sûra di al-Higr, XV, 32-5)

[...] allora noi dicemmo: «o Adamo, questi è invero un nemico per te e per la moglie tua; badate quindi che non vi faccia uscire dal paradiso, sì che tu divenga infelice. A tè è concesso che, in esso, tu non debba soffrire fame, né rimanere nudo, E neppure vi debba soffrire sete, o calore solare». Però Satana sussurrò a lui parole dicendo: «o Adamo ti condurrò io all'albero dell'eternità e a un regno imperituro?» (Sûra delle Lettere T. H., XX, 115-8)

Il rifiuto di Eblis è dovuto al fatto che, nel Corano, oltre a essere definito angelo è chiamato anche «*uno dei Ginn*» (*Sûra della Caverna*, XVIII, 48), esseri generati da «*fiamma di puro fuoco*», laddove l'uomo è creato da «*loto secco, come argilla di vasaio*» (*Sûra del Misericordioso*, LV, 13-14). E infatti, Eblis nel *Vathek* si rivolge al Califfo e a Nouronihar proprio ribadendone la condizione di inferiorità: «*Creatures of clay, I receive you into mine empire*». (V, 92)

[cv] John Milton, *Paradise Lost*, a cura di Christopher Ricks, London, Signet, 1968, I, vv 591-6 e 600-4.

L'adattamento, seppure parziale, del secondo grande protagonista del *Vathek* alla tradizione culturale inglese è certamente dovuto alla necessità per Beckford di andare incontro al pensiero religioso occidentale e poter fare riferimento alla conoscenza previa dei suoi lettori, per i quali la tradizione coranica poteva viceversa apparire troppo distante: insomma, una vera e propria operazione interculturale che riesce a generare uno dei personaggi più intensi e più emblematici dell'intera letteratura di lingua inglese del XVIII secolo. Il generale tono di ironia che contraddistingue gli scritti orientali di Beckford appena appena si smorza, una volta che i protagonisti delle storie arrivano nelle sale del fuoco sotterraneo e si rendono conto di «*essere stati tratti in errore manifesto*», per dirla con il Corano. Una ironia certamente ascrivibile alla tradizione occidentale, in particolare ai racconti di Antoine Hamilton,[cvi] parente di Beckford per parte di madre, autore al quale «*the wealthiest son of England*» ha sempre dichiarato di ispirarsi con ammirazione: «*By the bye, my Arabian tales go on prodigiously, and I think Count Hamilton will smile upon me when we are introduced to each other in paradise*».[cvii]

IX

> *I rose early, slipped out of my pompous apartment, strayed about endless corridors - not a soul stirring. Looked into a gloomy hall, much encumbered with gilded ornaments, and grim with the ill-sculptured effigies of kings; and another immense chamber, with white walls covered with pictures in black lacquered frames, most hideously unharmonious. [...] From this chamber I wandered down several flights of stairs to a cloister [...] having in the centre a fountain of very primitive form, spouting forth clear water abundantly into a marble basin. Twisting and straggling over this uncouth mass of sculpture are several orange-trees, gnarled and crabbed, but covered with fruit and flowers, their branches grotesque and fantastic, exactly such as a Japanese would delight in, and copy on his caskets and screens; their age most venerable, for the traditions of the convent assured me that they were the very first imported from China into*

[cvi] Antoine (o Anthony) Hamilton (circa 1646-1720), autore classicista scoto-irlandese, con trascorsi militari piuttosto opachi a causa di un comportamento non proprio eroico tenuto nel corso di alcune battaglie, e una carriera militare comunque di scarso rilievo. Scrive in lingua francese, ed è soprattutto noto per le *Mémoires de la vie du comte de Grammont* (1713), biografia alquanto addomesticata della vita di Philibert, conte di Grammont, marito della sorella. Ma ben più importanti ai fini del discorso orientalista sono quattro racconti rimasti inediti fino al 1730, scritti per il divertimento di Henrietta Bulkley, sorella della duchessa di Berwick, alla quale Hamilton è sentimentalmente molto legato. Si tratta di *Le Bélier*, *Fleur d'Epine*, *Zeneyde* e *Les quatre Facardins*, quattro parodie ironiche scritte in imitazione dei *contes Arabe* tradotti da Antoine Galland e pubblicati con il titolo di *Les mille et une nuits*.

[cvii] Lettera del 25 aprile 1782 a Samuel Henley. Cfr. A. Morrison, *The Hamilton and Nelson Papers*, Printed for Privare Circulation, 1893-4, Vol. 1, Letter 3, p. 183, citato in Brian Fothergill, op. cit., p. 122.

> *Portugal. There were some confort in these objects; every other in the place looked dingy and dismal, and seeped in a green and yellow melancholy.*[cviii]

Fino alla parola «Portugal», a prima vista questo brano può davvero sembrare una delle tante descrizioni di palazzi meravigliosi che abbondano nelle *Arabian Nights*. Invece si tratta della descrizione di una parte del monastero cristiano di Alcobaça, visitato da Beckford nel giugno del 1794, nel corso di uno dei suoi tour europei, che lo portano dall'Italia alla Svizzera, alla Francia, alla Spagna, al Portogallo appunto. E si tratta solo di uno degli innumerevoli esempi possibili dagli scritti posteriori al *Vathek*, da *Azemia* ai *Travel Diaries*, alla *Correspondance*, alle *Memoires*, che mostrano come l'influenza dell'Oriente in genere, e delle novelle arabe in particolare non venga mai meno in questo stravagante ed eclettico autore del Settecento inglese ed europeo.

Nella già ricordata nota a *The Giaour*, Byron è molto preciso nell'indicare sia le qualità orientaleggianti, sia l'intensità orientale che emanano dal *Vathek* di Beckford, e alle quali è praticamente impossibile resistere:

> *I do not know from what source the author of that singular volume may have drawn his materials; some of his incidents are to be found in the Bibliothtque Orientale; but for correctness of costume, beauty of description, and power of imagination, it far surpasses all European imitations, and bears such marks of originality that those who have visited the East will find some difficulty in believing it to be more than a translation. As an Eastern tale, even Rasselas must bow before it; his «Happy Valley» will not bear a comparison with the «Hall of Eblis».*[cix]

Il ricordo e il fascino sopravvivono al crollo dell'impossibile Fonthill Abbey, la dimora progettata e realizzata dal «Califfo di Fonthill», struttura che del provvisorio e dell'effimero fa il suo stesso *modus existendi*; e sopravvivono per accompagnare il giovanile e piacente William Beckford fino alla veneranda età di ottantaquattro anni, quando si spegne in seguito a una polmonite contratta cavalcando e passeggiando sotto pioggia e vento nella campagna di Bath. Il fascino dell'Oriente e dell'autore che tanti tratti del Romanticismo già racchiude in nuce, si mescolano in continuazione nella vita e nell'arte di Beckford. Nei confronti della materia orientale, delle sue tradizioni e della sua base teologico-spirituale, il «*dilettante di alta classe*»[cx] ha davvero una conoscenza pari a quella di ben pochi nell'Europa a lui contemporanea. Ben lungi dal limitarsi alla pedissequa imitazione di maniera per seguire una moda che attraversa tutto il XVIII secolo, Beckford si appropria dell'argomento con una passione e un sentimento difficilmente descrivibili. Più che

---

[cviii] William Beckford, *Recollections of an Excursion to the Monasteries of Alcobaça and Bathala*, London, Richard Bentley, 1835, pp. 44-6.

[cix] George Gordon Byron, *The Giaour, A Fragment of a Turkish Tale*, in *Byron. Poetical Works*, cit., p. 895.

[cx] Come è stato talvolta definito dalla critica. Cfr. Salvatore Rosati, «Prefazione» a *Vathek*, Milano, Bompiani, 1966, p. xii.

limitarsi a leggere, *vive* il gran numero di trattati orientali e di novelle arabe che via via arricchiscono la sua biblioteca, trasforma l'essenza stessa di questo materiale alla luce della propria cultura e della propria sensibilità, produce un universo letterario originale, un sincretismo interculturale effimero forse, ma certamente molto verosimile e perciò vero. Un esempio eclatante di come gli scritti di Beckford non siano mera imitazione ma creazione originale di una mente brillante e visualizzatrice, è certamente il modo in cui l'autore *inventa* e *crea* il grande salone dell'inferno di Eblis, dove ha luogo la scena finale. Indicativa in questo senso è la dichiarazione dello stesso Beckford a una delle domande di Cyrus Redding:

> *Redding: «I never read any description resembling that of the Hall of Eblis, in Eastern fiction, through translation, of course, for I do not understand any Oriental language».*
> *Beckford: «You would hardly find any thing of the kind in Eastern description. It was the creation of my own fancy. Old Fonthill house had one of the largest halls in the kingdom, lofty, and loud echoing, whilst numerous doors led from it into different parts of the building, through dim, long, winding passages. It was from that I formed my imaginary hall the Hall of Eblis being generated out of that in my own house. Imagination coloured, magnified, and invested it with the Oriental character. All the females mentioned in Vathek, were portraits of those in the domestic establishment at Old Fonthill, their imaginary good or ill qualities exaggerated to suit my purpose».*[cxi]

«*The creation of my own fancy [...] to suit my own purpose*»: Beckford *non imita* la narrativa orientale. Beckford *la fa sua*, contribuisce alla sua diffusione e la rivitalizza, creando una dimensione interculturale che si abbevera di antiche tradizioni tramandate soprattutto oralmente dai cantastorie arabi, e si rinforza con la linfa dell'intera tradizione culturale europea. Di questa sua straordinaria manipolazione e rifondazione del genere dell'*Oriental tale*, forse non vi è miglior giudizio di quello che offre sulla natura della poesia Imlac, straordinario personaggio di artista in *Rasselas* di Samuel Johnson, altro grande testo che presiede alla fortuna in epoca moderna del genere orientale in ambito anglofono:

> *I was desirous to add my name to this illustrious fraternity. I read all the poets of Persia and Arabia, and was able to repeat by memory the volumes that are suspended in the mosque of Mecca. But I soon found that no man was ever great by imitation. My desire of excellence impelled me to transfer my attention to nature and to life. Nature was to be my subject, and men to be my auditors: I could never describe what I had not seen: I could not hope to move those with delight or terrour, whose interests and opinions I did not understand. [...] To a poet nothing can be useless. Whatever is beautiful, and whatever is dreadful, must be familiar to his imagination: he must be conversant with all that is awfully vast or elegantly little. [...] He must know many languages and many sciences; and, that his stile may be worthy of his*

[cxi] Cyrus Redding, *Memoirs of William Beckford of Fonthill, author of Vathek*, cit., p. 244.

thoughts, must, by incessant practice, familiarize to himself every delicacy of speech and grace of harmony.[cxii]

William Beckford è artista, un artista di spessore e di sensibilità, di quelli che non si limitano a recepire un modello ma lo scompongono, lo esaminano, lo migliorano e in questa operazione si pongono continuamente interrogativi perché sanno che questo è lo scopo dell'arte, che stimola di continuo a porsi interrogazioni, ma non trova necessariamente soluzioni. Perlomeno, non ne trova di definitive, ma offre nuove strade da percorrere. E le soluzioni offerte e le strade indicate da Beckford per una armonica coesistenza interculturale - perlomeno nell'ambito della narrativa - sono certamente molto personali, spesso polemiche, quasi sempre contraddittorie, ma tuttavia efficaci per aprire nuovi percorsi conoscitivi che intellettuali e artisti dei secoli successivi percorrono con la stessa insaziabile curiosità - e, si spera, con maggiore fortuna - del califfo di Fonthill.

Jean Auguste Dominique Ingrés, *Il bagno turco* (1862)

[cxii] Samuel Johnson, *The History of Rasselas Prince of Abissinia*, a cura di J.P. Hardy, Oxford, O.U.P., 1968, pp. 25-7.

BIBLIOGRAFIA

Una bibliografia esaustiva sull'argomento esula dai limiti della presente trattazione. Oltre agli estremi bibliografici di testi e saggi citati in questo studio, si è cercato qui di seguito di indicare gli studi di carattere generale e gli approfondimenti specifici considerati più significativi nel panorama critico internazionale.

Testi primari

a) Scritti di William Beckford

Lettera al reverendo Samuel Hewley, Late April / Early May 1785 - *Morrison Catalogue*, in Roger Lonsdale, «Introduction» alla sua edizione di William Beckford, *Vathek*, Oxford, OUP, 1970, p. xvi.

Vathek, introduzione e cura di Roger Lonsdale, Oxford, Oxford UP, 1983.

Vathek and Other Stories. A William Bekford Reader, introduzione e cura di Malcolm Jack, Harmondsworth, Penguin, 1995.

The Episodes of Vathek, a cura di Lewis Melville, traduzione dal francese da Frank Marzials, Londra, Stephe Swift & Co., 1912. L'edizione di riferimento di questo studio è a cura di Malcolm Jack, Cambridge, Dedalus, 1994.

Recollections of an Excursion to the Monasteries of Alcobaça and Bathala, London, Richard Bentley, 1835, pp. 44-6.

Lettera del 9 Dicembre 1838 a Louisa Beckford, riportata in John Walter Oliver, *The Life of William Beckford*, London, Oxford University Press, 1932, pp. 89-91.

Life at Fonthill, 1807-1822. From the Correspondence of William Beckford (1957), traduzione e cura di Boyd Alexander, Stroud, Gloustershire, Nonsuch Publishing, 2006.

b) *Arabian Nights*

1704-1717 - Traduzione di Antoine Galland, *Les Mille et une nuits, contes arabes traduits en français*, 12 vols., Paris, la Veuve Claude Barbin, 1704-1717.

1811 - Traduzione di Jonathan Scott, *The Arabian Nights Entertainments, Carefully Revised, And Occasionally Corrected from the Arabic. To which is Added A Selection of New Tales. Now first translated from the Arabic Originals, Also An Introduction and Notes, Illustrative of the Religion and Customs, of the Mubammedanisn, six vols.*, London 1811.

1839-1841 - Traduzione di Edward William Lane, *The Thousand and One Nights [...] A New Translation from the Arabic, with copious notes by Edward William Lane [...]Illustrated by [...] Engravings on Wood, from original designs by William Harvey*, 3 vols., C. Knight & Co., London, 1839-1841.

1882-1884 - Traduzione di John Payne, *The Book of the Thousand Nights and One Night done into English prose and verse*, 9 vols, New York e Londra, Printed for Subscribers Only (The Athenaeum Publishing Co.), 1882-1884. Il volume IX contiene: *Special Essay on the Book of the Thousand Nights and One Night: its history and character.*

1885-1886 - Traduzione di Richard Francis Burton, *A Plain and Literal Translation of the Arabian Nights' Entertainments, now entitled the Book of the Thousand Nights and a Night, with introduction, explanatory notes on the manners and customs of Moslem men and a terminal essay upon the history of the nights*, Burton Club 'Baghdad Edition' (Printed in England), 10 Vols., London, 1885-1886.

Edizioni italiane consultate - Questo studio non ha finalità filologiche, e per questo motivo i titoli delle storie delle *Arabian Nights* e i brani da esse citate vengono riportati in lingua italiana. Tra le edizioni italiane più facilente reperibili in commercio o consultabili nei normali circuiti bibliotecari, nessuna riporta lo stesso numero di storie, o anche solo tutte le storie contenute nell'edizione originale in lingua francese di Antoine Galland, che è comunque testo di riferimento principale di questo studio. Si è allora deciso di rifarsi di volta in volta alle singole edizioni consultate, indicate rispettivamente con i nomi dei rispettivi curatori/traduttori principali, seguiti dal numero di pagina relativo alla citazione stessa:

Dominicis - *Le mille e una notte*, edizione originale Firenze, Salani, 1893. Edizione in due volumi rivista a cura di Massimo Jevolella, traduzione di Armando Dominicis, Milano, Arnoldo Mondadori, 1984, pp. 935-75.

Gabrieli - *Le mille e una notte*, a cura di Francesco Gabrieli, edizione originale Torino, Einaudi, 1948. Nuova edizione in quattro volumi, con uno scritto di Tahar Ben Jelloun e una nota di Ida Zilio-Grandi, Torino, Einaudi, 1997. L'edizione è basata sulla ristampa cairina Matbaa Sharafiyya pubblicata nel 1888-89 della seconda edizione egiziana (1862) dell'edizione principe di Bulàq del 1835.

Valente - *Dalle Mille e una Notte: Racconti arabi raccolti da Antoine Galland*, edizione originale Novara, Edipem, 1974; traduzione di Valentina Valente, introduzione di Antonio Lugli, Novara, De Agostini, 1983.

c) Corano

Il Corano - Nuova Versione Letterale Italiana con Prefazione e Note Critico-Illustrative a cura del Dott. Luigi Bonelli (già titolare del R. Istituto Orientale di Napoli), Terza Edizione Riveduta. Milano, Hoepli, 1979.

d) Altri testi primari

Un elenco completo dei maggiori testi prodotti dall'orientalismo britannico nel XVIII secolo, ovviamente, esula dalle finalità di questa trattazione, e per questo si rimanda al

competente e informato studio di Martha Pike Conant più volte citato in nota. Si riportano qui tutti i testi primari citati o ricordati nel testo e nelle note con i dati delle edizioni consultate.

Addison Joseph, «The Vision of Mirzah», *Spectator*, 159, Saturday, September 1, 1711.

————————, «The Story of Sultan Mahmoud and his Vizier», *Spectator* 512, October 17, 1712.

————————, «The Story of Hilpa, Harpath, and Shalum», *Spectator*, 584. Monday, August 23, 1714.

————————, «The Story of Helin and Abdallah», *The Guardian,* 167, September 22, 1713, pp. 454-63.

————————, «The Persian fable of drop of water which became a pearl», *Spectator*, 293, February 5, 1711-1712.

————————, *Spectator*, 287, Tuesday, January 29, 1712.

————————, *Spectator*, 94, Monday, June 18, 1711.

Bernard Jean Fréderic, *The Ceremonies and Religious Customs of the Various Nations of the Known World*, 7 vols. (1733-1739), tradotto dall'originale *Cérémonies et Coutumes Religieuses de Tous les Peuples du Monde*, Amsterdam, 1723-1743.

Bignon Jean Paul (de Sandisson) *Avantures d'Abdalla* (1712) *Adventures of Abdalla, Son of Hanif, sent by the Sultan of the Indies to make a Discovery of the island of Borico... translated into French from an Arabick manuscript by Mr. de Sandisson \pseud.],...* done into English by William Hatchett, London, T. Worrall at the Judge's Head, 1729.

Byrom John, *Spectator*, 587, Monday, August 30, 1714.

Byron George Gordon, *The Giaour, A Fragment of a Turkish Tale* (1813), pp. 252-64 + 893-5 in *Byron. Poetical Works* (1970), a cura di Frederick Page, Oxford, O.U.P., 1987.

Cozens Alexander, *Principles of Beauty relative to the Human Head*, con diciannove incisioni di Francesco Bartolozzi (1778),

d'Herbelot de Molainville Barthélemy, *Bibliotheque Orientale, Ou Dictionaire Universel Contenat Généralement Tout ce qui regarde la connoissance des Peuples de l'Orient* (Paris, 1697). A causa della prematura scomparsa dell'autore, l'opera è terminata e data alle stampe da Antoine Galland.

Dow A., Traduzione di *Tales (the Baar Danesh) Translated from the Persian of Inatulla of Delhi*, 2 Vols (London, 1768).

Gueullette Thomas Simon, *Les Sultanes de Guzurate on les Songes des hommes eveillés, Contes Mogols* [in inglese: *Mogul Tales, or the Dreams of Men Awake: being Stories Told to Divert the Sultanas of Guzarat, for the Supposed Death of the Sultan*, (1736). Con il titolo *Mogul Tales*, pp. 1-160 nel volume 3 di *Tales of the East: comprising the most popular romances of Oriental origin, and the best imitations by European authors. To which is prefixed an introductory dissertation by Henry William Weber*, 3 volumi, Edimburgh, James Ballantines and Company, 1812.

Habesci Elias, *The Present State of the Ottoman Empire, Containing a More Accurate and Interesting Account of the Religion, Government, Military Establishment, Manners, Customs and Amusements of the Turks than Any yet Extant... Translated [by* Alexander Ghiga*] from the French Manuscript*, London, R. Baldwin, 1784.

Home Henry Lord Kames, *Elements of Criticism*, Edimburgh: Bell & Creech; London: Cadell & Robinson, 1785. [Ristampa anastatica London, Routledge, 1993].

Johnson Samuel, «Obidah, the Son of Abensima, and the Hermit, an Eastern Story», *The Rambler*, 65, 30 October 1750.

————————, *A dictionary of the English language: in which the words are deduced from their originals, and illustrated in their different significations by examples from the best writers: to which are prefixed, a history of the language, and an English grammar* (1755), 2 vols., 6th edition, London, J. F. and C. Rivington, 1785.

————————, *The History of Rasselas Prince of Abissinia* (1759), a cura di J.P. Hardy, Oxford, O.U.P., 1968.

Jones William, *Poems, consisting chiefly of translations from the Asiatick languages. To which are added two essays; I. On the poetry of the eastern nations. II. On the arts, commonly called imitative*, Oxford, 1772; 2nd edition London, 1977.

Mallarmé Stephane, «Préface a *Vathek*» (1865), all'edizione di *Vathek*, Réimprimé fur l'Edition française originale, Paris, Adolphe Labitte, Libraire de la Bibliothèque Nationale, 1876, pp. V-XL. Ora in *Stephane Mallarmè. Ouvres Complètes*, a cura di Henri Mondo e G. Jean-Aubry, Paris, Librarie Gallimard, 1945, pp. 550-65 + 1596-1602.

Marana Paolo Giovanni, *Letters writ by a Turkish Spy, who liv'd five and forty undiscovered years at Paris: giving an An Impartial Account to the Divan at Constantinople, of the most remarkable Transactions of Europe: And discovering several Intrigues and Secrets of the Christian Courts (especially of that of France). Continued from the Year 1637, to the Year 1682. Written originally in Arabick, translated into Italian, from thence into English, and now published with a large Historical Preface and Index to illustrate the Whole*, tradotto dal francese da W. Bradshaw in 8 volumi, Londra, 1770.

Mark Twain, «The £ 1.000.000 Bank-Note», pp. 339-64 in *The American Claimant and Other Stories and Sketches*, Vol XXI della Underwood Edition, Hartford, CT, The American Publishing Company, 1901.

Marlowe Christopher, *The Complete Plays*, a cura di J.B. Steane, Harmondsworth, Penguin, 1969.

Milton John, *Paradise Lost*, a cura di Christopher Ricks, London, Signet, 1968.

Montagu Lady Mary Wortley, *Letters Written during her Travels in Europe, Asia and Africa* 4 Vols (1763).

Pitts J., *A True and Faithful Account of the Religion and Manners of the Mohammetans* (Exeter, 1704).

Pope Alexander, *Works of Alexander Pope*, a cura del Rev. W. L. Bowles, London, 1806.

Richardson John, *A Dissertation on the Languages, Literature and Manners of the Eastern Nations*, Oxford, Clarendon, 1777.

Richardson J., *A Dictionary, Persian, Arabic and English*, 2 Vols (Oxford, 1777-80).

Sale G., *The Koran, Commonly Called the Alcoran of Mohammed, Translated into English*, London, J. Wilcox, 1734.

Shelley Percy Bysshe, *Complete Poetical Works*, a cura di Thomas Hutchinson e G. M. Matthews, Oxford, Oxford UP, 1970.

Swinburne Algernon Charles, «Letter of June 9th, 1876, to Stephane Mallarmé», pp. 276-7, volume VI, in *The Swimburne Letters*, a cura di Cecil Y. Lang, 6 vols., New Haven, Yale UP, 1959-1962.

Tales of the East: comprising the most popular romances of Oriental origin, and the best imitations by European authors. To which is prefixed an introductory dissertation by Henry William Weber, 3 volumi, Edimburgh, James Ballantines and Company, 1812.

The Moallakat, Or Seven Arabian Poems Which Were Suspended on the Temple at Mecca, tradotto da William Jones, J. Ghose, 1782; P. Elmsly, 1783).

Tito Flavio Giuseppe, *Antichità giudaiche*, a cura di Luigi Moraldi, Utet, Torino, 2006.

Testi critici

«Notes on Sales: Oriental Tales», *Times Literary Supplement*, April 10, 1930, p. 324.

Alexander Boyd, *England's Wealthiest Son*, London, Centaur Press, 1962.

Al-Olaqi Fahd Mohammed Taleb Saeed, «The Influence of the Arabian Nights on English Literature: A Selective Study», *European Journal of Social Sciences*, XXXI, 3, 2012, pp. 384-96.

al-Qalamawi Suhayr, *Alf Layla wa-Layla*, Cairo, 1966

Arberry A.J., *Oriental Essays*, London, George Allen & Unwin, 1960.

Ballaster Ros, «3. Narrative Transmigrations: The Oriental Tale and the Novel in Eighteenth-Century Britain», pp. 75-96 in *A Companion to the Eighteenth-Century English Novel and Culture*, a cura di Paula R. Backscheider e Catherine Ingrassia, London, Blackwell, 2005.

Billi Mirella, «Oriental Fantasies in Beckford and Byron: The Language(s) of Romance», *La Questione Romantica*, Numero 12/13, primavera/autunno 2002, numero speciale su «Esotismo/Orientalismo». Il saggio è consultabile online all'URL:

<*http://www3.lingue.unibo.it/romanticismo/?p=248*>.

Chapman Guy e John Hogdin, *A Bibliography of William Beckford di Fonthill*, London, Constable & Co., 1930.

Clot André, *Harun Al-Rashid, il califfo delle* Mille e una notte (*Haroun Al-Rachid et les temps de* Mille et une nuits, 1986), Milano, Rizzoli, 1991.

Conant Martha Pike, *The Oriental Tale in England in the XVIIIth Century* (1908), London, Frank Cass, 1966.

Corbatto Giovanna, «"An Indian Translated into English-Medium. This Is Me": rappresentazioni dell'Englishness, dell'Occidente e dei rapporti interculturali negli scritti degli immigrati Sud-Asiatici a Londra», pp. 309-24 in *Scorci improvvisi di altri orizzonti: sguardi*

interculturali su letterature e civiltà di lingua inglese, a cura di Mario Faraone, Martina Bertazzon, Giovanna Manzato e Roberta Tommasi, Morrisville, NC, LULU Enterprises, INC, 2008.

Corti Claudia, «L'inferno artificiale del Vathek», pp. 69-88 in *Desiderio e trasgressione nella letteratura fantastica, a cura di Michela Vanon Alliata, Venezia, Marsilio, 2002.*

Faraone Mario, «L'idea dell'inganno come strategia comunicativa nei testi prefativi del romanzo inglese del '700», *Itinerari. Rivista del dipartimento di Studi Filosofici. Facoltà di Lettere e Filosofia. Università di Pescara*, XLVI, 1, 2007, pp. 105-135.

————————, «"Building Towers, Forming Gardens": Il *Landscape Gardening* di William Beckford, tra testo e contesto», pp. 159-86 in *Riscritture dell'Eden. Il giardino nell'immaginazione letteraria: da Oriente a Occidente. Volume quarto*, a cura di Andrea Mariani, Venezia, Mazzanti, 2007.

Forster E.M., *Aspects of the Novel*, Cambridge, Arnold, 1927.

Fothergill Brian, *Beckford of Fonthill* (1979), Stroud, Gloustershire, Nonsuch Publishing, 2005.

Franci Giovanna. *La messa in scena del terrore*, Ravenna, Longo, 1982.

Gabrieli Francesco, «La narrativa popolare e le *Mille e una Notte*», nel suo *La letteratura araba*, Firenze, Sansoni/Accademia, 1967.

Garrett John, «Ending in Infinity: William Beckford's Arabian Tale», *Eighteenth-Century Fiction*, V, 1, 1992, pp. 15-34. L'articolo è consultabile online all'URL:
<*http://digitalcommons.mcmaster.ca/ecf/vol5/iss1/2*>.

Graham Kenneth W., «Beckford's Design for the *Episodes*: A History and a Review», *Papers of Bibliographical Society of America*, LXXI, 1971, p. 337.

Hamori Andras, «A Comic Romance from *The Thousand and One Nights*: 'The Tale of the Two Viziers'», *Arabica*, XXX, I, Février 1983, pp. 38-56.

Kabbani Rana, *Imperial Fictions: Europe's Myths of Orient*, London, Pandora, 1994.

Khrisat Abdulhafeth Ali, «Experience, Fantasy, and Reality in William Beckford's *Vathek*», *Damascus University Journal*, XXVII, 3&4, 2011, pp. 187-206.

Knipp C., «The Arabian Nights in England: Galland's Translation and Its Successors», *Journal of Arabic Literature*, V, 1974, pp. 44-54.

Leask Nigel, *British Romantic Writers and the East: Anxieties of Empire*, Cambridge, C.U.P., 1992.

————————, «'Wandering through Eblis': absorption and containment in Romantic exoticism», pp. 164-88 in *Romanticism and Colonialism: Writing and Empire, 1780-1830*, a cura di Tim Fulford and Peter Kitson, Cambridge, C.U.P., 1998.

Lombardo Agostino, «The Importance of Imlac», pp. 31-49 in *Bicentenary Essays on Rasselas*, a cura di Magdi Wabha, Cairo, Société Orientale de Publicité, 1959.

Lugli Antonio, «Introduzione», p. 5-10 ad Antoine Galland, *Mille e una notte*, Novara, De Agostini, 1983.

Macdonald Duncan B., «Bibliographical and Literary Study of the First Appearance of the *Arabian Nights* in Europe», *Library Quarterly*, II, 1932, pp. 387-420.

Massara Giuseppe, «La vertigine dell'assenza in William Beckford», pp. 169-225 in *Settecento senza amore. Studi sulla narrativa inglese*, a cura di Rosa Maria Colombo, Roma, Bulzoni, 1983.

McCalman Iain, «The Virtual Infernal. Philippe de Loutherbourg, William Beckford and the Spectacle of the Sublime», *Romanticism and Victorianism on the Net*, Special Issue: "Romantic Spectacle", 46, May 2007, pp. 1-14.

Melville Lewis, *The Life and Letters of William Beckford*, London, Heinemann, 1910.

Moussa-Mahmoud Fatma, «Orientals in Picaresque: a chapter in the history of the oriental tale in England», *Cairo Studies in English*, 1961/62, pp. 145-88. Pubblicato anche in forma di volume, Cairo, Costa Tsoumas Press, 1962.

————————, «A Manuscript Translation of the *Arabian Nights* in the Beckford Papers», *Journal of Arabic Literature*, VII, 1976, pp. 7-23.

Muhsin Ali J., «The *Arabian Nights* in Eighteenth-Century Criticism», *Muslim World*, LXVII, No 1, January 1977, pp. 12-33.

————————, «The Growth of Scholarly Interest in the *Arabian Nights*», *Muslim Word*, LXX, Nos 3-4, July-October 1980, pp. 196-212.

Oliver John Walter, *The Life of William Beckford*, London, Oxford University Press, 1932.

Parreaux André, *William Beckford, Auteur de 'Vathek' (1760-1844)*, Paris, Ètude de la Création Littéraire, 1960.

Propp Vladimir, «La trasformazione delle favole di magia», in Tzvetan Todorov, *Op. Cit.*, p. 278.

Punter David, *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day* (1978), Londra e New York, Longman, 1996.

Révauger Cécile, «Le conte oriental à l'épreuve des Lumières en Angleterre», *Féeries*, 2, 2005, pp. 193-208.

Rosati Salvatore, «Prefazione» a *Vathek*, Milano, Bompiani, 1966.

Saglia D., «William Beckford's "Sparks of Orientalism" and the Material-Discursive Orient of Spiritual Romanticism» *Textual Practice*, XVI, 1, 2002, pp. 75-92.

Schwab Raymond, *The Oriental Renaissance: Europe's Rediscovery of India and the East, 1680-1880*, New York, Columbia University Press, 1984.

Scorci improvvisi di altri orizzonti: sguardi interculturali su letterature e civiltà di lingua inglese, a cura di Mario Faraone, Martina Bertazzon, Giovanna Manzato e Roberta Tommasi, Morrisville, NC, LULU Enterprises, INC, 2008.

Sklovskij Viktor, «La struttura della novella e del romanzo», in Tzvetan Todorov, *I formalisti russi*, Torino Einaudi, 1968.

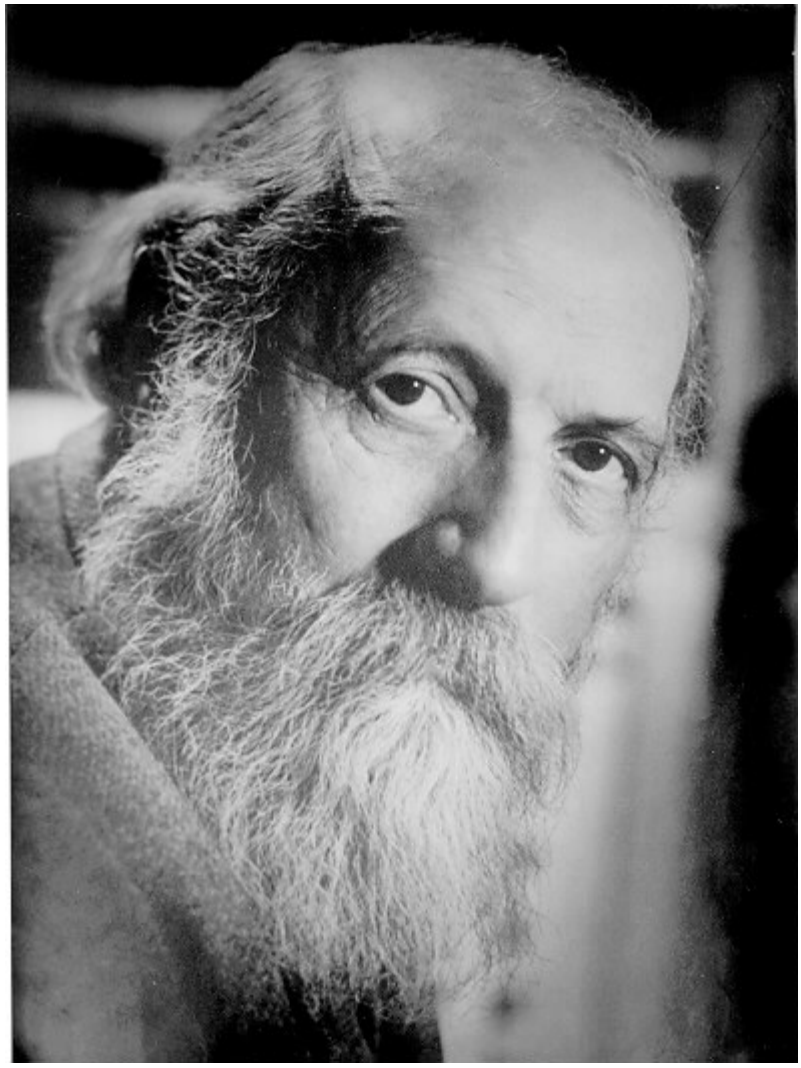
————————, *Una teoria della prosa*, Milano, Garzanti, 1974.

Thompson Jason, «The Accounts of the Journeys and Writings of the Indefatigable Mr. Lane», *Saudi Aramco World, Arab and Islamic Cultures and Connections*, LIX, 2, March-April, 2008, consultabile online all'URL:

<*http://www.saudiaramcoworld.com/issue/200802/the.indefatigable.mr.lane.htm*>.

Von Grunebaum Gustave E., «Greek Form Elements in the *Arabian Tales*», *Journal of American Oriental Society* (Newhaven), LXII, 4, December 1942: pp. 277-92.

Wright Thomas, *The Life of John Payne*, London, T. Fisher Unwin, 1919.



MARTIN BUBER E L'ANARCHISMO

PIER FRANCESCO ZARCONE

L'accostamento fra Martin Buber - filosofo di grande spiritualità e fortemente inserito nella religiosità ebraica - e l'anarchismo non è frutto di fantasia o di forzatura, bensì emerge dalla sua stessa opera, e nel presente scritto si cerca di chiarire le ragioni di questo apparente ossimoro. Nella prima parte, per chiarezza, viene tracciato un sintetico quadro della complessità dell'anarchismo - oggi ridotto a realtà insignificante, con un ruolo solo testimoniale di un passato anche glorioso, ma ormai privo di incisiva presenza nelle lotte socia-

li e politiche; nella seconda parte vengono trattate le componenti anarchiche (non di matrice ebraica) a cui si deve la fusione fra spirito libertario e vita religiosa; la terza, è dedicata all'ineludibile tema dei nessi fra Ebraismo e anarchismo; e infine si affronta in modo specifico il pensiero libertario di Martin Buber.

Preliminarmente è necessario bandire in modo assoluto l'identificazione dell'anarchia con il caos - ormai divenuta luogo comune, se non addirittura dogma, anche fra le persone di media cultura. La ragion d'essere dell'anarchismo, infatti, è l'approdo a un ordine naturale senza coazione dall'alto. Conseguentemente va del pari considerato frutto della propaganda avversa il fatto di considerare asociale o privo di senso etico l'anarchico in quanto tale.

Un approccio sintetico e critico all'anarchismo

A motivo della complessità del pensiero definibile anarchico la cosa migliore sarebbe non dare una definizione di anarchismo. La stessa semantica del nome non aiuta affatto. «Anarchia» viene dal greco ed è parola composta da un α privativo e dalla radice αρχ- (*arch*), indicante comando; e infatti la troviamo nel verbo *archiin*[i] comandare - ragion per cui generalmente la si traduce con «senza-comando», «senza-potere», «senza-autorità»; ma poiché la parola *archí* significa anche «principio» oppure «origine», anarchia finisce col significare «senza principio», «senza divinità», «senza dogmi». E l'anarchismo è il versante ideologico-programmatico-operativo con cui si vuole esprimere questi concetti. In senso politico fu usato per la prima volta, e negativamente, nel 1793 dal girondino Jacques Pierre Brissot per designare la corrente degli Arrabbiati, rivoluzionari radicali pronti alla critica di ogni d'autorità. Poi, nel 1840, Proudhon dette un significato positivo ad Anarchia e anarchismo.

I dati semantici sopra esposti, come si diceva, non fanno capire molto, anzi possono legittimare tutte le critiche di parte avversa, giacché se ne può anche ricavare il significato di mancanza di organizzazione, in assenza di comando e potere, cioè di un principio direttivo. Da qui il problema di come sia possibile la gestione di società quand'anche minimamente complesse, per non parlare di quelle contemporanee che sono ultracomplesse. Quando poi si va a guardare alla storia dell'anarchismo si scopre quanto segue: nel secolo XX gli anarchici hanno partecipato attivamente a tre rivoluzioni, la messicana, la russa in Ucraina, e la spagnola, e in nessuno di questi casi erano privi di un'organizzazione né si sono astenuti dal praticare la coazione verso i nemici di classe (anzi, ne erano il terrore in senso proprio). Si dirà che una situazione rivoluzionaria è del tutto particolare, per non dire eccezionale, e che quindi il problema di fondo resta.

[i] La traslitterazione è effettuata secondo i canoni della pronuncia bizantina, ancora in uso nei paesi di lingua greca, e non secondo l'opinabile pronuncia codificata da Erasmo da Rotterdam, in uso nelle scuole italiane.

A questo punto fermiamoci un attimo e vediamo di tracciare le linee fondamentali dell'anarchismo. Il mondo anarchico è definibile una galassia, giacché al suo interno esistono varie correnti di pensiero e di azione non tutte collimanti; anzi fra esse le differenze e i contrasti esistono e sono accesi. Agli estremi abbiamo individualismo esasperato - a volte nichilista, e comunque più esistenziale o letterario che politico - e collettivismo spinto. Fra questi antipodi si trovano varie opzioni di rilievo politico: anti-organizzativismo (più vicino all'individualismo), anarco-comunismo (detto anche, nei paesi ispano-portoghesi, comunismo libertario), anarcosindacalismo, anarco-insurrezionalismo, anarco-pacifismo, anarco-ecologismo, ecc.

Sotto vari aspetti l'anarchismo si propone come la continuazione e la correzione della Rivoluzione francese, nel senso di propugnare - dopo la conquista dell'uguaglianza politica - una vera eguaglianza sociale ed economica; il che si traduce in lotta senza compromessi contro il capitalismo e per l'abolizione del lavoro salariato. Ma nella galassia anarchica c'è tutto e il contrario di tutto; e così ci si imbatte anche, con matrice anglosassone, in un settore anarco-capitalista, che esalta il diritto di proprietà privata (quale diritto naturale assoluto) e il libero scambio, pur affermando - insieme a tutti gli altri anarchici - la non necessità dello Stato per una società liberata e libertaria. L'anarco-capitalismo non si identifica, ma neppure è in contrasto, con le posizioni dell'ottocentesco individualismo dello statunitense Benjamin Tucker, sostenitore di un'uguaglianza sociale realizzata mediante il mercato libero inteso come redistributore delle risorse; in teoria il suo vagheggiato mercato libero eliminati gli impulsi egoistici sarebbe sfuggito alle distorsioni.

Alla luce di tutto ciò, è evidente che l'anarchismo non si traduce in un corpo ideologico specifico. Sarebbe meglio considerarlo un ambito generico al cui interno poi ciascuno effettua le proprie opzioni, teoricamente senza imporle agli altri, ma limitandosi a propagandarle col pensiero e l'azione, gettando così dei semi nella società a cui spetta poi di sceglierli e farli fruttificare. Infatti, l'imposizione di una delle opzioni esistenti in nome dell'anarchia non sarebbe cosa anarchica. Prima abbiamo usato l'avverbio "teoricamente" poiché all'atto pratico questo non succede: basti pensare alla lotta accanita condotta dal resto della galassia anarchica contro i settori anarco-comunisti e anarco-sindacalisti per tagliare a essi l'erba sotto i piedi, non senza ricorrere a colpi bassi e scorrettezze varie. Anche gli anarchici sono esseri umani, cosicché non ci si deve aspettare che alla teoria corrisponda la prassi sempre e totalmente.

Per quanto al suo interno il contesto anarchico sia più che variegato l'obiettivo finale resta la nascita di una società di liberi e uguali sul piano dei diritti liberata dalla presenza dello Stato (organismo sovraordinato alla società stessa). Libertà ed eguaglianza sono gli assi portanti. Essi, però, sono interpretabili, e qui ricominciano le divergenze. Le maggiori riguardano da un lato gli anarco-comunisti e gli anarco-sindacalisti che coniugano la libertà con l'uguaglianza economica e sociale difendendo il possesso collettivo dei mezzi di produzione e di distribuzione, e dall'altro lato i sostenitori del libero mercato e gli anarco-capitalisti, per i quali le naturali differenze fra gli individui rendono impossibile questo obiettivo visto come lesivo dei diritti individuali. Ma, come già aveva sostenuto Bakunin

in polemica con Marx, la libertà senza uguaglianza è una malsana finzione, e l'uguaglianza senza libertà è dispotismo dello Stato e lo Stato dispotico per esistere deve avere almeno una classe sfruttatrice e privilegiata, la quale se non viene incarnata dai capitalisti lo è dalla burocrazia

Circa la libertà - a differenza dell'impostazione liberale che vede finire la libertà personale laddove comincia quella di un altro - per gli anarchici invece la libertà dell'individuo non viene limitata bensì confermata dalla libertà altrui. Da qui l'interesse del singolo a che siano aumentati gli spazi di libertà degli altri. La libertà porta ad affermare il principio dell'autogestione, per il singolo come per le collettività. Ma la libertà non è conseguibile all'interno dello Stato e delle altre istituzioni basate sul dominio dall'alto.

A parte gli individualisti, in merito all'organizzazione sociale gli anarchici propongono il federalismo, nel senso che la gestione degli affari collettivi avverrebbe direttamente da parte di liberi organismi federati. Nelle imprese l'autogestione consentirebbe di sostituire il lavoro salariato con il lavoro associato; e le federazioni dei produttori, delle comuni, delle regioni permetterebbero di fare a meno dello Stato come ente sovraordinato alla società. Alla base di tale assetto organizzativo sta il contratto, volontario e modificabile da parte dei contraenti (associazioni dei produttori, dei consumatori, singoli ecc.). Nel contratto federativo sono da indicare diritti e doveri singoli e collettivi, regolamentando anche gli inevitabili conflitti, ma senza rimettere in discussione l'autonomia dei membri della società.

L'anarchismo come fenomeno politico e ideologico nasce nel secolo XIX, ma non con Proudhon, bensì con Mikhail Bakunin e i suoi seguaci; e nasce come comunismo libertario, cioè in un'ottica di forte socialità da conciliare con l'autodeterminazione della persona, e quindi con la libertà nella società. Carlo Cafiero (collaboratore di Bakunin) si definì, «*anarchico perché comunista e comunista perché anarchico*». Considerare anarchici il settecentesco Godwin o l'ottocentesco Stirner è fuori luogo: in qualche modo il primo è da porre in uno spazio anteriore all'anarchismo, e il secondo rientra nella sfera dell'individualismo asociale e amorale.

L'influenza generale dell'Ottocento europeo è facilmente riscontrabile nei testi classici dell'anarchismo, e si esprime in un ottimismo antropologico di fondo, tipico di quei tempi antecedenti alla grande rivoluzione scientifica a cavallo fra secolo XIX e XX, con particolare riguardo alla psicologia e alla psicanalisi. Comunque era rimasta ignorata la *lectio* del settecentesco Etienne de la Boetie sull'oscura pulsione alla servitù volontaria esistente nell'animo umano. In linea di massima questa caratteristica persiste, per quanto sia le esperienze storiche del secolo passato, sia le moderne acquisizioni delle c.d. «scienze umane» avrebbero dovuto portare a una revisione profonda di molte ottimistiche certezze del pensiero anarchico «classico», bandendo schematismi astratti che privilegiano automatismi e semplificazioni. Ad esempio, il Programma degli Anarchici del 1920, e molti scritti di Errico Malatesta, tracciano il quadro di una rivoluzione che abbatte «in tempo reale» il tiranno/Stato e pone le basi di una società libertaria che poi si difende con una certa «facilità» o «disinvoltura» dai dissidenti e nostalgici del passato regime. Nella realtà si sono avuti

il leninismo/stalinismo, il fascismo, il nazismo, la tragica esperienza della Spagna, l'espansione internazionale del dominio delle mafie e delle multinazionali, il capitalismo globalizzato, l'impero Usa, il radicalismo islamico ecc.; tutti fenomeni di fronte a cui l'anarchismo si è trovato impotente, continuando a cozzare con le realtà sociali, politiche ed economiche circostanti.

Per essere sintetici, dopo la rottura nella I Internazionale fra Marx e Bakunin, con il fallimento dei moti rivoluzionari bakuninisti e poi con la rottura fra socialisti e anarchici, nel movimento anarchico cominciarono penetrare idee individualistiche di matrice borghese (il che fu oggetto di un apposito pamphlet critico di Luigi Fabbri), si formarono correnti anti-organizzativiste, si diffuse l'esaltazione del gesto terroristico isolato, e venne fuori la figura dell'anarchico secondo lo stereotipo forgiato dalla propaganda borghese, che naturalmente ci andò a nozze. Vale la pena notare che la partecipazione di siffatti anarchici alle tre rivoluzioni dianzi menzionate è stata sostanzialmente nulla, mentre numerose sono state le loro critiche agli anarchici che vi presero parte e comunque a quelli di impostazione rivoluzionaria. Basti pensare a quanto accaduto all'ucraino Nestor Makhno e al francese Georges Fontenis in buona sostanza accusati di cripto-bolscevismo dalla maggior parte della galassia anarchica ormai attestata su posizioni solo parolaie. Tant'è che, in base all'attuale stato del movimento anarchico, lo storico George Woodcock ha terminato con la sconfitta nella rivoluzione spagnola la sua storia dell'anarchismo:

> *Ho fissato come limite di questa storia dell'anarchia l'anno 1939. La data è scelta di proposito: quell'anno vide la morte, in Spagna, del movimento anarchico fondato due generazioni innanzi da Bakunin. Oggi vi sono ancora migliaia di anarchici sparsi in molti paesi del mondo. [...] Ma sono soltanto il fantasma del movimento anarchico storico, un fantasma che non ispira paura ai governi né speranza ai popoli e nemmeno interesse ai giornalisti.*[ii]

L'emarginazione delle correnti comuniste anarchiche (risultato a cui hanno contribuito anche la sconfitta della rivoluzione spagnola, lo scontro sanguinoso avvenuto al suo interno fra anarchici e stalinisti, e poi l'egemonizzazione dell'estrema sinistra a opera dei partiti comunisti legati all'Urss, grazie all'enorme prestigio da essa acquisito con la vittoria contro la Germania) ha influito sul distacco fra mondo anarchico e mondo del lavoro, il quale aveva costituito la sua vera forza sociale originaria.

Non si può non rimarcare nel mondo anarchico una certa - e negativa - imprecisione terminologica, causa o frutto di confusioni teoriche. La principale è quella relativa al «potere»: stampa e discorsi anarchici pullulano di tirate contro il potere. Orbene, senza peraltro uscire fuori dalla dimensione dell'anarchismo, si deve distinguere fra tre concetti diversi fra loro: a) *il potere*, quale funzione sociale regolatrice, ovvero quale insieme di processi attraverso cui la società di autoregola, producendo norme, applicandole e facendole rispettare; b) *l'autorità*, come insieme delle facoltà e delle capacità di decisione tipiche di

[ii] G. Woodcock, *L'Anarchia, storia delle idee e dei movimenti libertari*, Feltrinelli, Milano 1976, p. 414.

una complessa divisione sociale del lavoro, con funzioni e ruoli differenti; c) *il dominio*, quale monopolio del potere esercitato da una minoranza, politica ed economica, che esclude da questo esercizio reale tutto il resto della società. Ne consegue che il fine dell'anarchismo consiste solo nella *distruzione del dominio*, mentre invece potere e autorità sono funzioni sociali in sé neutre non eliminabili nemmeno nell'ipotetica società libertaria.[iii]

Se ancora si vuole fare perno sulla parola «autorità» (o «potere»), allora si deve muovere dalla distinzione fatta da Eric Fromm (un altro pensatore ebreo) fra autorità (o potere) razionale e autorità (o potere) irrazionale.[iv] Quella razionale è sempre temporanea, si basa sul sapere e sulla competenza, e controllo e critica non le fanno per niente male. Quella irrazionale, invece, è imposta, si basa sulla disuguaglianza e ne produce a sua volta e sottopone controllo e critica a limiti funzionali solo a suo perpetuarsi. E allora - in questo senso - si dirà che l'anarchismo combatte autorità (e potere) irrazionale.

Circa il modo di arrivare alla distruzione del dominio - politico, economico e sociale - dalla galassia anarchica sono provenute ipotesi, proposte, progetti la cui realizzazione innanzi tutto compete alla libera sperimentazione del corpo sociale in cui si sia avviata la fine dello sfruttamento dell'uomo sull'uomo (di cui il lavoro salariato è parte essenziale). Questo perché non esistono «rivoluzioni anarchiche», bensì rivoluzioni sociali a cui partecipano gli anarchici disseminando le loro idee libertarie e auspicandone l'egemonia.

Un valore fondamentale per l'anarchismo è la libertà dell'individuo. Tema delicato che non può essere affrontato astoricamente, bensì in rapporto alle situazioni storiche specifiche e alle loro complessità, tanto che un revisionista come Camillo Berneri (ucciso nel '37 a Barcellona da agenti stalinisti) nella sua lotta contro ciò che definiva «anarcocretinismo» ammoniva a considerare la piena dimensione dell'anarchia come la linea dell'orizzonte a cui tendere, sì, ma che si sposta via via procedendo verso di essa.

Al di fuori di un certo anarchismo esistenziale alquanto diffuso, sta di fatto che la lotta al dominio implica una contrapposizione senza mezzi termini virtualmente proiettata alla fase della rivoluzione sociale, e a tale fine l'esercizio della coazione contro il nemico di classe serve anche a evitare di essere vittime della coazione operata da quest'ultimo. Ormai dovrebbe essere fuori discussione che una rivoluzione sociale deve fare i conti con una serie di fattori che le impediscono di essere un evento istantaneo, bensì la rendono un fatto di «durata». L'umanesimo anarchico punta, e giustamente, all'emancipazione dell'essere umano in quanto tale, che in definitiva è un punto di arrivo; il punto di partenza è la lotta degli oppressi contro gli oppressori e i loro complici e/o strumenti. La lotta rivoluzionaria degli oppressi e il suo sbocco insurrezionale non coinvolgono mai la maggioranza degli oppressi medesimi, ma solo la parte decisa a gestire il momento rivoluzionario anche contro il resto della popolazione. La rivoluzione, quindi, è l'evento coercitivo per

[iii] A. Bertolo, «Potere, autorità, dominio», in *Volontà*, n. 2, 1983, pp. 51-78.

[iv] Eric Fromm, *Dalla parte dell'uomo. Indagine sulla psicologia della morale*, Ubaldini, Roma 1970, pp. 17-19.

eccellenza verso i sostenitori dell'ordine vigente. Il problema, naturalmente, sta nel non superare i limiti oltre i quali si avrebbe la rinuncia all'identità libertaria e l'avvento della «dittatura rivoluzionaria» in favore solo di una parte dei rivoluzionari. La lotta di classe non è mai preceduta da sondaggi per verificare se abbia o no un consenso maggioritario. Semplicemente, raggiunto un certo grado di intollerabilità, alcuni sfruttati decidono di dire «no» all'assetto che li sfrutta, e si crea una contrapposizione di azioni e di forze per la prevalenza dell'interesse di un campo su quello dell'altro. Non è casuale che tra i comunisti anarchici dell'America Latina sia diffusa l'aspirazione al *poder popular*.

I programmi anarchici generalmente contemplano la libertà per tutti di propagare e sperimentare le proprie idee senz'altro limite che quello che risulta naturalmente dall'eguale libertà di tutti. Questo però inevitabilmente esprime un dover essere, e corrisponde alla laicizzazione dei mitologhemi di un ottimismo millenaristico che, seppure non escludibile *in toto*, per lo meno andrebbe proiettato in una dimensione temporale disgraziatamente tutt'altro che prossima. Nello spazio rivoluzionario questa libertà non può che valere per i suoi specifici soggetti, e non per il nemico di classe, altrimenti ne andrebbero vanificate le conquiste. La rivoluzione sociale postula una libertà «da»: sfruttamento e dominio; e una libertà «per»: la realizzazione personale e sociale nello spazio liberato dallo sfruttamento/dominio nelle forme e nei modi che le masse rivoluzionarie attueranno. Se si consentisse a tali forme e modi di includere anche quanto la rivoluzione ha abbattuto, essa *ipso facto* si suiciderebbe. Per esempio, non erano autolesionisti i marinai rivoluzionari e anarchici che nel 1921 a Kronstadt si ribellarono alla tirannia bolscevica chiedendo «*la libertà di parola e di stampa per gli operai e i contadini, per gli anarchici e i partiti socialisti di sinistra*»,[v] e su questa base nuove elezioni ai soviet. Non già per il nemico di classe appena sconfitto militarmente!

Se si mette da parte il deprecato anarco-cretinismo, uno dei punti di partenza per la società libertaria è un'organizzazione liberamente creata dagli stessi interessati in cui il potere sociale si muova dal basso verso l'alto, e non viceversa come è nelle società basate sul dominio.[vi] Fini e principi determinano un'identità: ma nessuna identità si colloca in un limbo metastorico, bensì opera, si sviluppa e si attualizza in rapporto alla realtà esistente nel perseguimento dei propri fini. E se il costruttivismo eretico è parte essenziale della tradizione anarchica nel suo sviluppo come parte fondamentale del movimento di emancipazione dei lavoratori per giungere all'emancipazione dell'essere umano, allora continua ad avere ragione un altro ammonimento di Berneri: «*Un anarchico non può che detestare i sistemi ideologici chiusi (teorie che si chiamano dottrine) e non può che dare ai principi un valore relativo*».

«Relativo», tuttavia, non significa «violabile a piacimento», bensì esprime l'esigenza di una correlazione con un altro termine: cioè la situazione effettuale. L'esaltazione assoluti-

[v] Ida Mett, *1921: la rivolta di Kronstadt*, Partisan, Roma 1970.

[vi] Sull'argomento si veda Christiaan Cornelissen (1931), *Il comunismo libertario e la società di transizione*, I Quaderni di Alternativa Libertaria, Fano 2011

stica e astorica della libertà che riempie tante pagine degli anarchici va presa per quello che è: un approdo finale. Insegnava Berneri (purtroppo morto troppo presto, e prima che il suo revisionismo attecchisse davvero) che la libertà è inscindibile da un continuo rapporto con le condizioni poste dalla necessità, in quanto la libertà non è solo tensione e sforzo individuale, ma anche scienza dei nessi che collegano l'agire umano con un contesto storico determinato. Quindi, il farsi della libertà è «relativo» alla necessità, e la specifica discriminante dell'anarchismo è data dalla tensione per eliminare il dominio e ridurre l'autorità nei limiti della necessità.[vii] I limiti della necessità fanno sì che nelle situazioni concrete in genere, ed in quelle rivoluzionarie in specie, sia di estrema importanza riuscire a valutare correttamente in quale direzione si muovano gli avvenimenti. Se questi - per una già esistente forza organizzativa del movimento di lotta degli oppressi, e per un'eventuale posizione di tipo egemonico dell'ideologia anarchica - consentono di puntare rapidamente verso un assetto libertario della società, sarà del tutto controproducente rinunciare a dare la spallata decisiva alle strutture di dominio, statali e capitaliste, anche in termini coercitivi verso taluni degli occasionali alleati. Ma anche in una simile ipotesi, la necessità vorrebbe che il programma rivoluzionario degli anarchici facesse i conti con le condizioni storiche date in cui si opera, ivi comprese le tradizioni e le caratteristiche del popolo coinvolto dalla rivoluzione.[viii]

La dimensione politica degli anarchici non si esaurisce solo nella lotta contro le istituzioni esistenti quali modalità di funzionamento delle strutture di dominazione e sfruttamento, ma deve include anche la lotta per la costruzione di un altro tipo di società, il cui massimo punto di arrivo è sostituire la politica con l'amministrazione. Punto di arrivo, ma obiettivo non facile da perseguire, e perciò stesso implica una tensione dialettica attraverso contraddizioni e antinomie, e non un passaggio immediato per realizzare le varie premesse costitutive.

Cristiani anarchici e/o anarchici cristiani: per strano che possa apparire

Diamo qui alcuni cenni su un fenomeno che per i più è inaspettato, e sicuramente è poco gradito agli anarchici titolari di un ateismo «duro e puro». Per quanto gli aderenti a ideologie anarchiche o a movimenti rientranti nella variegata galassia dell'anarchismo siano al 98% atei intransigenti, tuttavia non sono mancate significative e illustri presenze di segno contrario. Guardare a esse con sufficienza, oppure ostilità, ha poco senso in nome della libertà di pensiero, poiché se esso è libero allora non bisogna prestabilirne dogmaticamente le direzioni da prendere. Diciamo subito - per quanto taluni storici ne vedano i precursori nei «movimenti ereticali» del medio Evo e in Thomas Müntzer - che si tratta di una corrente dell'età contemporanea, essenzialmente nata in Russia, pur essendovi pre-

[vii] In Giampietro Berti, *Il pensiero anarchico dal Settecento al Novecento*, Lacaita, Manduria 1998, p. 867-75.

[viii] *ibid.*, p. 876.

senti personalità di altri paesi. L'origine russa non è priva di significato, essendosi sedimentata in quel paese una specifica atmosfera culturale/spirituale tale da fare parlare il teologo ortodosso Pavel Evdokimov (1901-1970) di estrema sensibilità verso la trasfigurazione del mondo e dell'esistenza, e verso l'*eschaton* apocalittico, talché «*l'uomo russo è con Dio o contro Dio, giammai senza Dio. È del suo ateismo che un nichilista degli anni sessanta faceva un assoluto divino. Più tardi, per Lenin, Bodganov, Plekhanov, il marxismo fu un evangelo, un messaggio universale di salvezza* per tutti».[ix]

Simbolo anarchico cristiano

a) L'anarchismo cristiano

Questa corrente, chiamata anche «anarchismo religioso», ha ricevuto l'impulso formativo da Lev Nikolaevic Tolstoj (1828-1910) raccogliendo attorno a sé cristiani disposti a opporsi - in nome dei principi evangelici di giustizia, pace e libertà individuale - alle istituzioni di dominio temporale ed ecclesiastico. Pacifisti e non violenti per la maggior parte, essi ricavavano dal messaggio sociale dei Vangeli dottrine ugualitarie e rivoluzionarie, giungendo all'anarchismo in particolare.

Tolstoj non si definì mai anarchico, poiché per lui questo termine stava a designare i fautori della trasformazione sociale con la rivoluzione violenta. Non si ispirò né a Bakunin né a Kropotkin (1842-1921), ma piuttosto a Proudhon (1809-1865). Comunque egli elaborò una concezione fortemente radicale, seppure romanticamente utopista, non portatrice di un progetto politico di nuova società, ma volta piuttosto a una rigenerazione morale. Il suo anarchismo religioso si presenta come conseguenza socio/politica della sua concezione del Cristianesimo. Sul piano religioso fu propugnatore di di una religiosità più etica e razionale che metafisica. Ovviamente teista, vedeva nel Cristo il sommo maestro etico e spirituale, ma non l'incarnazione di Dio, e incitava alla ricerca del Regno di Dio dentro di noi e non fuori.

Riguardo al rapporto con le istituzioni di dominio - ma anche di potere - l'opposizione di Tolstoj fu senza mezzi termini e totale, in nome della sua religione, intesa come produttiva di uguaglianza e libertà completa per gli esseri umani. Ogni legge per lui era falsa e ingiusta, e bisognava liberarsene per giungere a un nuovo ordine basato solo sulla ragione e sull'obbedienza solo a Dio: ogni comando umano era rifiutato, insieme alla proprietà privata e allo Stato. La proprietà privata, perché oppressiva e fonte di dominio e sfruttamento fra le persone; lo Stato, perché incarna violenza istituzionalizzata ed è in contraddizione con la realtà e i fini del Cristianesimo. Lo Stato ostacola la libertà dell'individuo e lo sfrut-

[ix] Pavel Evdokimov, *Le Christ dans la pensée russe*, Editions Du Cerf, Paris 1970, p. 38.

ta in ogni modo esigendone la sottomissione completa. In luogo dell'uso della forza Tolstoj era fautore della resistenza passiva e della disobbedienza, opponendo alla violenza forza morale e amore. Qui per certi aspetti il pensiero tolstojano incontra quello di Kropotkin che, se non parlava di amore, tuttavia era propugnatore del mutuo appoggio per la libera organizzazione della futura società libertaria. Tolstoj ebbe seguaci in Russia e fuori. In Russia i suoi discepoli fondarono colonie basate sulla comunità dei beni e su un ascetico regime di vita; e fuori della Russia il suo pensiero influenzò in Olanda anarchici pacifisti e settori del Protestantesimo sociale, e in Francia il Cattolicesimo sociale di Emmanuel Mounier (1905-1950); per non parlare del Mahatma Gandhi (1869-1948).

All'anarchismo cristiano va ascritto anche il francese Jacques Ellul (1912-1994). Giurista di formazione cristiana, studioso della società tecnologica, militante anarchico vicino al situazionismo, studioso del pensiero marxista e dell'ecologismo politico, amico di Ivan Illich (1926-2002), è stato anche uno dei padri delle teorie di decrescita ragionata e di semplicità volontaria e autore di lavori sugli aspetti sovversivi e liberatori del Vangelo e delle perversioni subite dalla rivelazione cristiana. Va anche ricordata l'israelita francese Simone Weil (1909-1943). Filosofa, attiva nell'estrema sinistra rivoluzionaria e nel sindacalismo, operaia meccanica nella Renault per scelta personale, si avvicinò a un Cristianesimo radicale tipologicamente anarchico e nel 1936, scoppiata la rivolta militare in Spagna, si arruolò come miliziana nella «Colonna Durruti» della Cnt/Fai. Entrata in un periodo di crisi spirituale e mistica, concentrò le sue riflessioni sull'affinità fra il Cristo e gli emarginati, sotto certi aspetti radicalizzando ulteriormente il suo pensiero sociale. Sarebbe interessante comparare la sua concezione cristificata degli emarginati con la Teologia della Liberazione della seconda metà del secolo XX. Quando i nazisti occuparono la Francia fece parte della Resistenza. Nella sua coerente scelta etica di mettersi sempre dalla parte degli oppressi, Simone Weil sviluppò anche una serrata critica al marxismo e al suo materialismo con la riduzione delle idee a espressione di forze economico/sociali, e il determinismo propugnato da certi settori marxisti.

b) L'Anarchismo mistico russo

Pur se influenzata da Tolstoj, la corrente definita «anarchismo mistico» può essere considerata autonomamente da lui, per la spiccata personalità dei suoi maggiori protagonisti, per l'ampiezza del suo orizzonte culturale e per il ruolo che ha cercato di svolgere dopo la Rivoluzione d'Ottobre. Il poeta Georges Tchulkov (1879-1929) - ispirandosi al pensiero di Vladimir Solov'ëv (1853-1900) e di Dostoevskij - fu l'autore nel 1906 del *Manifesto dell'Anarchismo Mistico* orientato anche verso problemi spirituali, filosofici, mistici, artistici ed etici attraverso la lotta per la libertà. La libertà era considerata l'*humus* per rivendicare l'autogestione e l'emancipazione da ogni tipo di autoritarismo. Al centro di tutto c'era la trascendenza della persona umana nell'ottica proclamata da Gesù, e si sottolineava l'esigenza di una completa ristrutturazione della società in senso libertario. Altri esponenti di rilievo di questo orientamento furono il filosofo e matematico Alexi Solonovitch (1879-

1939), sua moglie Agnia (1888-1937), il matematico Vassili Nalimov (1910-1997) e il giurista Apollon Karelin (1863-1926).

Karelin - rivoluzionario in gioventù, deportato due volte in Siberia, rientrato pieno di entusiasmo in Russia dopo il febbraio 1917 - era destinato, per la sua graniticità battagliera a entrare in rotta di collisione col governo bolscevico. La sua speranza in una grande rivoluzione sociale e libertaria che rinnovasse e arricchisse spiritualmente l'essere umano veniva progressivamente vanificata dalla pratica dittatoriale del regime impostosi sull'Ottobre sovietico. Si noti che proprio nella fase della delusione rivoluzionaria Kropotkin scrisse la sua opera filosofica di maggior spessore - *L'Etica* - che colpì vari osservatori per le evidenti tracce di ispirazione culturale cristiana. Per un breve periodo Karelin fu alla testa di un gruppetto di «osservatori» al Soviet Supremo, e per questo Paul Avrich (1931-2006), storico dell'anarchismo russo, lo definì «*l'anarchico ufficiale dei sovietici*». La cosa ovviamente durò poco e i rapporti col nuovo regime non furono certo facilitati da un articolo di Karelin in cui accusava i bolscevichi di aver distrutto la Rivoluzione. Ma se per i bolscevichi ogni discorso che si presentasse come spiritualista era controrivoluzionario e quindi nemico da perseguire, per la Chiesa russa non era certo piacevole la tesi di Karelin per cui l'approfondimento del Cristianesimo si poneva al di fuori dalle istituzioni ecclesiastiche, altresì con la valorizzazione delle teologie personali. Comunque durante gli Anni Venti il gruppo riuscì a operare, sia pure con difficoltà sempre crescenti, e a costituire nuclei in varie città russe.

Morto Karelin venne il momento di Alexi Solonovitch, che morirà in prigione dopo uno sciopero della fame. Ne prese il posto alla guida del gruppo la moglie Agnia, che verrà poi arrestata e fucilata. L'ondata di arresti, eliminazioni fisiche e deportazioni naturalmente posero fine a quell'esperienza collettiva. Fra i condannati anche Vassili Nalimov, uomo tutto d'un pezzo come il padre, professore di antropologia, che ebbe il coraggio di entrare in conflitto personale con Stalin, finendo arrestato e fucilato nel 1939. Il figlio Vassili si fece 18 anni di Gulag e venne riabilitato nel 1957. Si deve a lui il recupero, negli archivi del Kgb, degli scritti del suo maestro Alexi Solonovitch.

Ebraismo e Anarchismo

Generalmente, per il periodo tra la seconda metà dell'Ottocento e la prima del Novecento, balzava all'attenzione il fatto delle massicce adesioni di ebrei al socialismo e al comunismo, e solo di recente è stato oggetto di studi il fenomeno della partecipazione o della vicinanza di molti ebrei anche all'anarchismo - sia in senso umanistico sia in senso propriamente rivoluzionario. Rivoluzionari attivi furono Emma Goldman e Alexander Berkman, Volin (Bernard Vsevolod Mikhailovic Eichenbaum), Gustav Landauer; e in un ambito più intellettuale che operativo troviamo (oltre a Martin Buber) il grande studioso della *Qabalah* Gershom Scholem, Eric Fromm, Franz Kafka, Walter Benjamin, Ernst Bloch, Leo Löwenthal, Noam Chomsky, Paul Goodman, Julien Beck, Murray Bookchin, il rabbino qabbalista Yehuda Ashlag (sostenitore della conciliabilità fra religione e comuni-

smo libertario), il rabbino britannico Yankev-Meyer Zalkind (ebreo ortodosso, ma comunista anarchico e antimilitarista), ecc. ecc.

In una prima approssimazione - così come per gli ebrei social-comunisti - c'è stata la prevalenza di motivazioni di ordine sociologico e economico, in ragione delle condizioni in cui versavano gli ebrei particolarmente nell'Est europeo; condizioni che determinarono fenomeni di emigrazione, adesione alle lotte politiche e sindacali del movimento operaio, una forte pulsione per una vera e propria palingenesi sociale. Non vi è dubbio che la maggior parte degli ebrei che aderirono o si accostarono a idee e movimenti dell'estrema sinistra aveva ormai effettuato il distacco dalla religione di origine, pur restando spesso e volentieri una loro ebraicità culturale, inevitabile in ragione della chiusura in cui gli ambienti circostanti li avevano costretti per secoli e secoli. L'aspetto interessante dei più moderni studi sta invece nell'approfondimento di tale ebraicità culturale, che ha portato alla ricerca e alla scoperta dei nessi - per così dire preparatori - tra la religiosità di origine e l'approdo all'anarchismo, come adesione o vicinanza. E i nessi non potevano non esserci, se un personaggio come Gershom Scholem si definiva credente in Dio ma religioso anarchico e poteva scrivere ad Hanna hArendt nel 1946: «*La mia fede politica - se ve ne è una - è anarchica*».[x]

Prima di muoverci nel senso della ricostruzione di questo processo di approfondimento, c'è da vedere se e come siano superabili due grossi ostacoli subito posti dall'Ebraismo. Innanzi tutto il problema dell'esistenza di Dio. Diceva Bakunin che se Dio esiste l'uomo non è libero; ma, poiché l'uomo è libero, Dio non esiste. Il problema effettivamente si pone, anche per la teologia cristiana.[xi] L'Ebraismo muove dalla chiara attestazione biblica sulla libertà dell'essere umano; da ciò risulta una concezione sviluppata organicamente dalla *Qabbalah*: onnipotenza e onniscienza divine si trovano autolimitate per effetto della necessaria «contrazione» (*tzim-tzum*) di Dio per produrre lo spazio per la creazione. E a maggior ragione Dio si autolimita a causa della sua creazione dell'essere umano con la sua incomprimibile libertà. Effettivamente se a fronte dell'umanità ancora sussistessero in atto l'onnipotenza e l'onniscienza di Dio, allora essa sarebbe schiava. L'impianto è un po' alla Bakunin, ma con risultati diversi. Per inciso, questa concezione è presente anche in correnti teologiche del Cristianesimo ortodosso.

L'altro ostacolo deriva dall'esistenza si una ricca serie di precetti nella cosiddetta «legge mosaica». Ce ne sarebbero almeno 613. Qui entra in gioco un problema comune a tutte le religioni con una ricca precettistica: come intendere questi precetti? La questione va ricollegata alla dialettica fra essoterismo ed esoterismo. C'è chi interpreta le prescrizioni come

---

[x] Cfr. Federico Battistutta, *No man's land, Elogio e critica del religioso contemporaneo*, IPOC, Milano 2012, pp.88-9

[xi] Quella occidentale è egemonizzata, alla fin fine, dalla teoria della predestinazione; non sono nel Calvinismo, ma anche - come esito logico - in Tommaso d'Aquino. Vero è che egli distingue fra prevedere e predestinare, ma al risultato finale della predestinazione non si sfugge nemmeno in questo modo, perché ha dovuto ammettere che Dio prevede *ab aeterno*, e quindi in definitiva è come se tutto si sia già compiuto per tutti, ancor prima della nascita di ogni singolo essere umano.

fini a sé stesse, e quindi se ne assoggetta; e c'è chi le assume per il loro significato spirituale, cioè come strumenti di realizzazione dell'integralità della persona. Come esempio tipico e illuminante si può assumere il Sabato ebraico (lo *Shabat*) proprio per la sua ricca precettistica. L'ebreo osservante e consapevole sa che quell'insieme di norme positive e negative ha un solo fine, ed è esso a contare: inserire ogni sei giorni una giornata di liberazione spirituale dagli affanni mondani, da destinare alla propria santificazione. Lo ha ben chiarito Abram Joshua Heschel nel suo libro *Il Sabato*,[xii] sottolineando che il problema è mal impostato se ci si ferma a quanto viene vietato in questo giorno, bensì ci si deve chiedere cosa si è liberi di fare il Sabato (*Shabat*) proprio grazie a quei divieti.

L'obiezione sollevata contro questo discorso da quanti mal conoscono l'anarchismo (cosa riguardante altresì parecchi anarchici!) consiste nell'effettuare un'identità fra anarchismo e assenza di norme, o anomia. Identità indebita, giacché estranea alla maturità dell'anarchismo, che non vuole norme calate dall'alto, bensì quelle prodotte e realizzate volontariamente dal basso,[xiii] essendo ovvio che nessuna società può farne a meno; il problema sta nella loro formazione, nella loro impostazione e nella loro finalità. Una cosa è l'abolizione dello Stato, e altra invece l'eliminazione delle norme di convivenza.

Vero è che la precettistica ebraica non nasce dal basso, bensì la sua origine è fatta risalire a Dio stesso. Ciò non toglie la necessità di effettuare alcune considerazioni a chiarimento sulla normativa risalente alla *Torah*. Premesso che fino al Medio Evo l'Ebraismo non ha conosciuto professioni di fede dogmatiche (sono venute dopo, per influenza del circostante ambiente cristiano), non è casuale che la cosiddetta «legge mosaica» sia chiamata *halahá* (dal verbo *haloch*, camminare): ciò vuol dire che essa esprime un percorso, indica una via verso una meta; richiede azione e non fede. D'altro canto nella sua essenza l'Ebraismo è la fedeltà a un patto - quello con Dio - e non un insieme di dogmi e/o credenze.

Il ricorso alla distinzione/interrelazione fra aspetto essoterico ed esoterico in ordine ai precetti positivi e negativi della *Torah* offre un angolo di visuale produttivo di risultati ancora più profondi di quelli evidenziati da Heschel. Rimaniamo all'esempio dello *Shabat*, della cui precettistica si è già detto non essere fine a sé stessa, ma funzionale al perseguimento di un risultato sacrale: dedicandosi completamente a Dio in questa giornata, il credente ebreo si astiene dall'esercitare nel mondo della materia la potenza creatrice datagli da Dio per esercitarla nella dimensione dello spirito, con ciò puntando alla sacralizzazione della materia stessa. Riconoscendo in Dio l'unico padrone del creato, l'ebreo realizza nella sottomissione a Lui il duplice aspetto della libertà - la libertà «da» e la libertà «per» - realizzando la sua integralità somatico-psico-spirituale. Altrimenti per lui c'è solo l'esilio: innanzi tutto spirituale. La *Torah*, quindi, a presidio della libertà.

Proprio in merito alla libertà gli antichi *rabbi* si impegnarono - con varietà di letture e di interpretazioni - sui problemi linguistici del testo ebraico di Esodo 32,16 in cui si dice che

---

[xii] Garzanti, Milano 2001.

[xiii] Per un approfondimento, P. F. Zarcone, *Anarchia e diritto*, consultabile online all'URL: <*ita.anarchopedia.org/Anarchia_e_diritto*>.

sulle tavole del Sinai il testo era scrittura di Dio incisa sulle tavole. Come tutte le lingue semite l'ebraico è scritto senza vocali, ragion per cui c'è da chiedersi se la parola effettivamente traducibile con «incisa» - cioè *charut* - non vada letta con un'altra vocale, cioè come *cherut*, implicante libertà. E allora si avrebbe che la scrittura di Dio è libertà nelle tavole. E di quale libertà si tratti ha costituito oggetto di riflessione da parte dei rabbini. I risultati sono stati i più vari, ma qui non interessano: a rilevare, invece, è proprio il fatto che la mancanza di consenso su un argomento così fondamentale svela quanto grande sia la sfera della libertà di pensiero, e quindi anche di dissenso.

Ogni legame di dipendenza materiale viene abolito nel giorno dello *Shabat*, e chi ne vive lo spirito realizza tre obiettivi: la liberazione dalle preoccupazioni e servitù quotidiane, la riscoperta di sé e dei propri familiari, la fratellanza umana. In questa stessa ottica va considerati l'Anno Sabatico e soprattutto l'Anno Giubilare, con le sue regole sociali in favore dei poveri, per la redistribuzione delle ricchezze, la remissione dei debiti e la liberazione degli schiavi. Come ha scritto Eric Fromm,

> *obiettivo della legge ebraica è quello di provvedere alla persona il massimo possibile di quiete, di affrancamento dagli istinti e di libertà da preoccupazioni, così che possa svilupparsi autonomamente la sua creatività religiosa. La legge deve offrire alla persona la possibilità di liberarsi dall'ingranaggio del mondo, per inoltrarsi fino al regno del religioso.*[xiv]

Dalla prospettiva esoterica emerge il filo rosso che lega gli elementi della precettistica e dà loro senso e fine: è una prospettiva di liberazione dal potere del mondo, dal potere che è nel mondo. In fondo l'identità ebraica sta nella consapevolezza della scissione in atto fra materia e spirito ma anche nell'anelito all'unità; con ciò si coniugano la ricerca e attuazione dei nessi fra morale e religione, nonché l'intendere la religione in termini di azione e spinta messianica verso un futuro degno dell'essere umano e di cui egli sia degno. Elementi che non sono solo ebraici, ma universali. Vedere in Dio l'unico signore del mondo,[xv] nonché la prospettiva messianica, hanno le loro conseguenze - innanzi tutto psicologiche - in ordine alla sfera della politica temporale. Conseguenze che rimangono quand'anche poi l'ebreo abbandoni il retroterra religioso. Per quanto l'ebraicità si sia formata nel corso dei secoli nel quadro di uno specifico contesto religioso, in essa sono individuabili elementi che mantengono la loro valenza anche se laicizzati all'estremo, e quindi altresì nel quadro dell'opzione ateista. Per esempio, abbandonata l'unica e piena sovranità di Dio sul mondo, resta comunque - e a maggior ragione - il senso di indipendenza mentale e spirituale dalle autorità umane, nonché la loro valorizzazione. Il messianismo, dal canto suo, è un anelito del presente che però proietta nel futuro aspettativa di una rivoluzione spirituale e materiale insieme.

Se poi consideriamo che già nell'ambito propriamente religioso tutta la letteratura sapienziale ebraica attesta il rifiuto dell'autoritarismo, il gusto per il libero pensiero e la di-

[xiv] E. Fromm, *La legge degli ebrei. Sociologia della Diaspora ebraica*, Rusconi, Milano 1993, pp. 32-3.
[xv] Michael Walzer, *Esodo e rivoluzione*, Feltrinelli, Milano 2004.

scussione più che «bizantina» - si dice «due ebrei, tre opinioni», e nel *Talmud* l'argomento suscettibile di risolvere una controversia è considerato fonte di difficoltà, mentre un argomento che la ristabilisca è considerato una soluzione (*terutz*) - che infine la conoscenza è considerata uno degli scopi massimi della vita, è chiaro allora di quali tipi possano essere gli approdi una volta usciti dalla sfera della religione. In più, in ordine alla citata prospettiva messianica, c'è da dire che l'attesa quietista dell'avvento dei tempi messianici è solo uno dei due possibili modi di aderirvi, poiché l'altro è l'attivismo preparatorio dell'avvento, inseparabile dall'azione contro il Male (privato e pubblico) esistente nel mondo. A questo va collegato l'alto grado raggiunto dall'etica veterotestamentaria, soprattutto in profeti come Isaia, che la sintetizzava nello «*sciogliere le catene ingiuste, slacciare i legami del giogo, rimandare liberi i forzati, infrangere qualsiasi giogo, dividere il pane con l'affamato, introdurre in casa i miseri erranti, vestire gli ignudi, allora. Come aurora. Sorgerebbe la luce e la giustizia andrebbe innanzi*».[xvi] Pur essendo innegabile - e umanamente normale - nel corso della storia l'esistenza di ebrei tutt'altro che animati dalla sensibilità sociale e umana, del pari non vi è dubbio che nella cultura ebraica vi è quanto basta per opzioni sociali e politiche di segno ben diverso e radicale, con o senza secolarizzazione del retroterra spirituale.

Martin Buber: la vita e il pensiero filosofico

a) La vita

Martin Mordechai Buber, nato a Vienna nel 1878 in una famiglia di ebrei austriaci assimilati, fu filosofo, teologo e pedagogista e visse la propria vita con una pienezza intellettuale di tutto rispetto. Dopo il divorzio dei genitori, trascorse l'infanzia dal nonno Salomon, nell'attuale città ucraina di L'vov (all'epoca Leopoli, nella Galizia asburgica). Il nonno, oltre che uomo d'affari, era un grande conoscitore della tradizione e della letteratura ebraiche. Oltre alle lingue-madri yiddish e tedesco, imparò subito ebraico, francese, inglese e italiano, e poi polacco nella scuola superiore. Nel 1892, dopo una crisi religiosa, ritornò nell'ambiente laico viennese, e conobbe le opere di Kant, Kierkegaard e Nietzsche. Nel 1896 cominciò a studiare a Vienna filosofia, filologia e storia dell'arte, continuando poi gli studi a Lipsia e Zurigo. In quel periodo conobbe il poeta e attivista anarchico Gustav Landauer, anche lui ebreo, e nel 1898 aderì al sionismo, pur senza che le sue posizioni coincidessero con quelle del fondatore Theodor Herzl. In definitiva si trattò di un'adesione non sempre facile, giacché per Buber il movimento sionista non era connesso tanto col fine di fondare uno Stato ebraico in Palestina, quanto soprattutto di creare nuove radici e ripristinare contatti più fecondi con la tradizione europea, dalla quale non si sentiva affatto emarginato.

[xvi] Isaia, 58, 1-10.

Nel 1904 pubblicò la sua tesi, *Beiträge zur Geschichte des Individuationsproblems* (Contributi alla storia del problemi dell'individuazione). Si interessò alle filosofie mistiche di Böhme, Cusano e Paracelso, e si riavvicinò alla mistica chassidica dell'infanzia. Studi che portarono alla pubblicazione delle *Storie di Rabbi Nahman*, ovvero racconti riguardanti Rabbi Nahman di Breslavia, grande esponente del cassidismo, e delle *Storie del Baalshem*. Nel periodo tra il 1910 e il 1914 si dedicò agli studi mitologici e pubblicò vari testi mistici. Durante la prima guerra mondiale partecipò alla creazione della Commissione Nazionale Ebraica, per migliorare le condizioni di vita degli ebrei dell'Europa orientale, e fu redattore del mensile *Der Jude*. Nel 1921 Buber conobbe Franz Rosenzweig con il quale nel 1925 iniziò a tradurre la Bibbia ebraica in tedesco (terminata solo nel 1962): un importante lavoro linguistico giacché più che una traduzione vera e propria fu una *Verdeutschung* del testo, ovvero una germanizzazione, per la quale furono reinventate regole linguistiche e grammaticali del tedesco per una maggiore adesione allo spirito dell'originale ebraico.

Nel 1923 egli scrisse il suo primo capolavoro, *Io-tu*. Continuò a collaborare con landauer, e nel primo dopoguerra, dopo che l'amico fu ucciso dai *freikorps*, durante la repressione della «Repubblica dei Consigli» di Monaco, ne fu esecutore testamentario.

Dal 1924 al 1933 insegnò filosofia della religione ebraica all'Università Johann Wolfgang Goethe di Francoforte sul Meno, incarico che lascerà con l'avvento al potere dei nazisti che del resto nell'ottobre del 1933 gli proibirono di tenere conferenze in pubblico. Nel 1938 lasciò la Germania per Gerusalemme, dove occupò la cattedra di filosofia sociale, antropologia e sociologia all'Università ebraica. In Palestina Buber si trovò isolato più che mai nell'ambiente sionista, prese parte al dibattito sul ritorno degli ebrei nella «terra promessa», con particolare riguardo al problema della convivenza con gli arabi palestinesi, e come membro del partito *Yi'houd* si operò invano per realizzare un'intesa fra le due comunità propugnando l'idea di uno Stato democratico binazionale insieme a Judah Magnes, Ernst Simon e altri, ovviamente suscitando antipatie e risentimenti.

Nel 1946 pubblicò *Sentieri in Utopia*, sulla sua concezione dell'anarchismo. Dopo la Seconda guerra mondiale Buber tenne una serie di conferenze in Europa e negli Stati Uniti. Nel 1951 ricevette il premio Goethe dall'Università di Amburgo, nel 1958 il Premio Israele e nel 1963, il premio Erasmus a Amsterdam. Il Premio Goethe gli suscitò nel mondo ebraico una marea di critiche e l'obiezione se non avesse avuto troppa fretta nel perdonare. La sua risposta fu la seguente:

> *Circa dieci anni fa un numero considerevole di tedeschi - dovevano essere diverse migliaia - sotto il comando indiretto del governo tedesco e quello diretto dei suoi rappresentanti, uccise milioni di persone del mio popolo, con una procedura preparata e attuata in modo sistematico, la cui crudeltà organizzata non trova paragoni in nessun precedente evento storico. Io, che sono uno dei sopravvissuti, ho solo formalmente un'umanità comune con coloro che parteciparono a questa azione. Si sono tolti così radicalmente dal consesso degli esseri umani, si sono spostati in una sfera di mostruosa disumanità talmente inaccessibile alla mia concezione, che*

in me non è nemmeno stato possibile far nascere l'odio. E chi sono io per poter presumere di concedere un perdono?[xvii]

Nel 1958 morì la moglie, Paula Winkler, un'intellettuale cattolica poi convertitasi all'ebraismo, che gli aveva dato due figli. Nel giugno del 1965 anche Buber si spense a Gerusalemme.

b) Il pensiero filosofico

Il suo pensiero si caratterizza per il radicale rifiuto dell'idealismo e per l'incentrarsi sulla concreta realtà esistenziale della persona umana, con particolare riguardo alle sue relazioni con i propri simili e con Dio. Si avverte subito l'intento di creare le premesse teoriche per un rinnovamento religioso che vada dal popolo ebraico all'Occidente; ma con una specificità: Buber è estraneo sia all'ortodossia ebraica immobilista, sia alle componenti dell'ebraismo orientate alla completa integrazione nella cultura europea dominante in quel tempo, con l'intendimento di far operare il rinnovamento spirituale ebraico anche in favore dell'Occidente ma dall'esterno e non dal suo interno. Se pensava che questo operare potesse aiutare l'Occidente a uscire dalla sua crisi spirituale, tuttavia l'aiuto sarebbe venuto dall'Ebraismo come «*frutto serotino dell'Oriente*», e non già come parte della cultura occidentale. Una chiara rivendicazione dell'alterità culturale ebraica.

La proposta anti-crisi di Buber ha un taglio antropologico-esistenziale necessitato dalla situazione dell'essere umano contemporaneo in un mondo il cui artificiale «splendore» - esaltato dalla borghesia trionfante - nasconde insicurezze sociali, esistenziali e tecnologiche, a motivo dello schiacciamento della persona dovuto alla crisi di famiglie e di comunità urbane e rurali, e a un progresso tecnologico-scientifico che, se da un lato sembra far accrescere il potere sulla natura, da un altro lato aliena la persona e manifesta il concreto pericolo dell'incontrollabilità.

La necessaria riscoperta dell'integralità dell'essere umano va orientata dalla sua appartenenza al più ampio contesto dell'umanità e del mondo. Se quindi l'essere umano si incentra sul proprio «io» originariamente «astratto», Buber sottolinea che l'io prende concretamente forma solo attraverso un'apertura: l'incontro e l'interazione con un «tu»; da cui poi si passa al «noi». La persona è quindi un soggetto in relazione, ed è nella relazione che essa assume le sue posizioni fondamentali. Così, le due relazioni di base sarebbero «io-tu» e «io-esso», a seconda della posizione attiva o passiva dell'entità «altra». Nella relazione «io-esso» - cioè nell'esperienza cognitiva - la realtà verso cui si apre l'io appare in modo passivo, e l'io la ingloba nella sfera della sua esperienza personale e della sua sperimentazione. Nella relazione «io-tu», invece, entrano in gioco due termini ugualmente attivi e reciprocamente coinvolti e coinvolgenti. Qui si avrebbe l'acquisizione di un sapere vero, effettivo. Quest'ultima relazione passa inevitabilmente in quella «io-esso», giacché «esso» e «tu» si

[xvii] Cit. in Colin Ward, «Un filosofo contro (e per)», in *A - Rivista Anarchica*, XLI, novembre 2011, n. 366, consultabile online all'URL < *http://www.arivista.org/?nr=366&pag=86.htm*>

pongono in due diverse dimensioni temporali: il «tu» appartiene al presente, all'attimo, poiché si dà nell'attimo e nell'attimo scompare; «esso», al contrario, appartiene al passato, alla dimensione della durata e resta sempre sotto il controllo della persona dell'io. Si ha in tutto ciò la dialettica evento/oggettività, attimo/storia, istante/durata, per non dire eternità/tempo.

Dove non c'è relazione, c'è egoismo, quindi non c'è dialogo e allora non c'è nemmeno realtà. La parola si arricchisce col dialogo, e poi con la risposta. E la risposta - per il suo esserci o no, e per il suo contenuto - implica «responsabilità». Cioè a questo punto la relazione si apre sulla dimensione dell'etica. La responsabilità nasce da una decisione (positiva o negativa) o da una mancanza di decisione. Per Buber la non-decisione è sempre negativa. È solo impegnandosi nel mondo e assumendo le proprie responsabilità che l'uomo realizza un vero rapporto con sé, con gli altri e con Dio stesso. La relazione «io-tu» eleva il ruolo e il significato della parola umana, giacché qui la parola va al di là della «comunicazione» per diventare «comunione», sia fra persona e persona, sia fra persona e natura (magari in questo caso si avrà parola senza parola). Ma la relazione io-tu perché si abbia effettiva reciprocità deve pervenire alla pienezza del «noi». La crisi dell'uomo contemporaneo (di una gravità diversa da qualsiasi crisi del passato) nasce dalla perdita del «tu» (sia umano, sia divino) determinata da vivere in un mondo in cui il capitalismo ha disgregato le coesioni interne alla persona e ai corpi sociali intermedi facendo sì che le relazioni siano basate solo su interessi economici, o comunque materiali.

In conclusione, la vita dell'essere umano per Buber è sempre incontro, e ha un'essenza dialogica, la cui realizzazione richiede la comunicazione con l'umanità, con la creazione e con Dio. L'uomo è anche, per essenza, *homo religiosus*, perché attraverso l'amore verso l'umanità si apre all'amore di Dio, e viceversa. Non è quindi possibile parlare agli uomini senza parlare a Dio. L'io umano, elemento necessario delle relazioni di base da lui concettualizzate, non è né originario né assoluto, poiché queste due connotazioni attengono a Dio, da Buber definito «Persona assoluta». Dio costituisce il mondo come suo «tu» attraverso l'io umano. Proprio perché assoluto, Dio entra in relazione con la persona umana e col mondo gratuitamente e senza esserne limitato; la sua presenza va al di là della dicotomia trascendenza/immanenza. Al riguardo Buber - come del resto in tutte le tradizioni religiose panenteiste (il panteismo è mero errore occidentale frutto di incomprensione concettuale, per non dire ignoranza) - non colloca Dio nel mondo, bensì il mondo in Dio, il quale a sua volta nel mondo è presente (la *shekiná*). Essendo Dio «Io assoluto» in sé, in rapporto all'essere umano è un «Tu assoluto». Stante questa alterità rispetto alle relazioni interumane, e anche alla luce di quanto fin qui detto, la relazione Dio-persona umana non può essere diretta, ma deve passare attraverso la relazione fra persona e mondo. E quindi Dio non diventa un «esso» per la persona.

La presenza di Dio nel mondo - per la quale Buber già nei primi scritti chassidici era ricorso, e non a caso, alla tradizionale nozione di *shekinah* - la sua presenza nell'uomo, nonché la presenza del mondo e dell'uomo in Dio consentono di attribuire carattere fondamentale a queste relazioni e quindi a porre a fondamento della religione l'incontro origi-

nario Dio-uomo. La presenza di Dio, nel sistema qabbalistico di Isaac Luria, è l'ultima delle dieci Sefirot a essersi rotta nell'originario processo di creazione, e l'essere umano ha la capacità di riceverla, però deve rispondere con un'azione che provenga dall'integralità del suo essere, nel segno di un'unità che può arrivare a coinvolgere anche il cosmo intero. Da qui l'intuizione di Buber per cui «*in principio è la relazione*», dalla quale la realtà può raggiungere il proprio compimento come il dialogo tra incontrante e incontrato che si fanno il dono reciproco della presenza.

Rifiutando le teorizzazioni sulla «morte di Dio» Buber sottolinea invece l'eclissi di Dio quanto l'essere umano rifiuta il dialogo col suo «Tu assoluto». Più appropriatamente egli parla di «eclissi» di Dio: un'eclissi causata dall'egoismo umano, individuale e sociale. In definitiva Buber vede la soluzione della crisi dell'umanità contemporanea nel rinnovamento della relazione con Dio, ma non in termini solipsistici. Poiché la persona integrale è un essere in comunione, il rinnovamento della relazione con Dio passa attraverso un «noi» che è la comunità. Buber è orientato verso una comunità che non sia sinonimo di collettivismo (cioè un'altra forma di alienazione), bensì di unione dialogica ed esistenziale fra persone, dove ognuna sia il centro comunitario.

Ovviamente non manca in Buber la riaffermazione e l'esplicitazione della identità ebraica. In merito alla sua essenza egli sottolinea la coscienza della scissione e l'anelito all'unità; e inoltre la ricerca vissuta della relazione tra morale e religione, e la religiosità come azione e come spinta messianica verso il futuro. Questi principi - unità, azione e futuro - sono validi per l'umanità intera: ragion per cui Buber considerava il ritorno all'autentico Ebraismo come ritorno alla vera umanità. Si può benissimo definire quello di Buber - anche in ambito filosofico - un percorso verso l'utopia. Niente di male, giacché l'utopia (come ben aveva compreso Camillo Berneri) è parte ineliminabile dell'orizzonte umano; e d'altro canto il suo etimo dice soltanto della sua inesistenza in atto: il futuro resta impregiudicato, e non è detto che l'assalto al cielo fallisca sempre.

c) Buber e il sionismo

Con il sionismo Buber ben presto andò a urtare contro una realtà ben diversa dai suoi sogni e dai suoi ideali; anzi, contro una realtà che ne era l'antitesi più patente. In questo ambito Buber ha costituito una delle voci eticamente più alte del mondo ebraico e nello stesso tempo una delle più inascoltate. Così Israele ha scelto il suo peggio, poiché attraverso una brutale e cinica politica di potenza ha perduto quell'anima che Buber intendeva salvare; con la conseguenza di essere nell'ottica di un sionismo spirituale, un progetto ormai fallito.

Detto in termini molto sintetici, il sionismo è il movimento fondato alla fine del secolo XIX dall'ebreo austriaco Theodor Herzl, a seguito dell'ondata antisemita che nella pur liberale e laica Francia aveva portato al famoso «processo Dreyfuss» e vi aveva trovato largo seguito. Da questa esperienza nacque l'obiettivo della formazione di uno Stato ebraico per gli ebrei del mondo, la cui ubicazione alla fine fu orientata verso la Palestina (la biblica

«terra promessa»), all'epoca territorio appartenente all'impero ottomano quale parte della Siria. Per quanto i sionisti dell'epoca - e degli anni a venire - si siano volti alla Palestina come se si trattasse di un paese in buona parte disabitato, a parte un pugno di beduini considerati facilmente traslocabili, in realtà la regione era densamente popolata da arabi, per lo più stanziali, che ne avevano fatto una delle regioni più progredite del Vicino Oriente. Da qui la causa di tanti guai politici e dolori umani ancora in atto.

Vale la pena di ricordare che alla sua apparizione il sionismo non fu affatto considerato come una benedizione dal grosso del mondo ebraico (a differenza di oggi). Molti rabbini lo condannarono considerandolo un'eresia laica a opera di ebrei ostili alla tradizione religiosa. In buona parte era vero, e dal canto loro i sionisti più religiosi vedevano nella creazione di uno Stato ebraico la possibilità di accelerare - per così dire «forzando Dio» - la fine del plurisecolare esilio da un terra promessa che la promessa biblica aveva reso appartenente gli ebrei; a prescindere da chi la abitasse attualmente, e da quanto tempo lo facesse. Questo era considerato dai rabbini tradizionalisti una ribellione ai disegni divini. Addirittura il rabbinato antisionista espresse un partito avverso al «ritorno a Sion», l'*Agudat Israel*. Solo una minoranza di rabbini vedeva nel sionismo l'apertura di un'epoca messianica. A seguito del genocidio nazista e della creazione dello Stato di Israele, l'*Agudat Israel* avrebbe mutato atteggiamento, e a essere ostili al sionismo saranno solo gli ultraortodossi *Naturei Karta*, ovvero i *chassidim* di Satmar.

La posizione di Buber sul problema della Palestina muoveva da forti premesse spirituali. Non si trattava di una posizione in sé irragionevole; semmai era irrealista. Per eccessiva lungimiranza non teneva conto della gretta miopia della classe dirigente sionista (in buona parte secolarizzata, se non addirittura atea) guardava allo stanziamento in Palestina in termini di appropriazione, convinta di avere più diritti rispetto agli arabi che vi abitavano da più di un millennio (come sostenne Chaim Weizmann, primo Presidente di Israele). E poiché agli esseri umani l'appetito viene mangiando, non passò molto tempo perché i sionisti passassero dal «focolare» nazionale promesso loro in Palestina attraverso la Dichiarazione Balfour (1917) alla pretesa di fondarvi uno Stato ebraico che addirittura comprendesse la Transgiordania (attuale Giordania).[xviii]

Buber, inoltre - chiuso in un sogno che era solo suo e di pochi altri - non teneva affatto conto dell'inesistente entusiasmo degli arabi palestinesi (musulmani e cristiani insieme), poi diventato vera e propria ostilità, verso ondate di immigrati europei che si sentivano padroni in casa altrui, per di più prepotenti e intolleranti. Da buon ebreo Buber sentiva con forza il legame spirituale e mistico con la terra promessa[xix] e lo considerava essenziale,

---

[xviii] Se questo non è accaduto lo si deve solo a un «dettaglio» storico: quando la Gran Bretagna, per proprie esigenze strategiche e politiche, decise di dare al principe Abdallah (figlio di Hussain Sceriffo della Mecca, e fratello di Faisal, primo re dell'Iraq) il regno (protettorato) della Transgiordania, l'interessato acconsentì a condizione però che il territorio affidatogli restasse assolutamente vietato all'immigrazione ebraica. La convenienza britannica fece accettare la condizione, altrimenti anche le terre oltre il Giordano sarebbero cadute nelle mani dei sionisti.

[xix] M. Buber, *Israele*, Garzanti, Milano 1964.

tuttavia personalmente non riteneva che fosse necessario costituirvi uno Stato ebraico. Questo, come meglio si dirà, finì col porlo in contrasto con i sionisti:

> *In pieno 1917, momento terribile della «Grande guerra», fu pubblicato un grande testo antinazionalista a firma di Stefan Zweig,*[xx] *che esaltava il valore morale della condizione di diaspora dell'ebraismo come esempio di «una vita al di là dell'esistenza politica nazionale, all'insegna della fratellanza, della reciproca tolleranza e dell'universale assenza di pregiudizi». In conseguenza di questa sua convinzione Zweig, subito dopo la fine della guerra, scrisse una lettera a Martin Buber, esponente del movimento sionista, per chiedergli se i sionisti, alla luce della disillusione provocata dalla guerra, avessero riconosciuto il messaggio della sua opera come il vero ideale dell'ebraismo, se li avesse risvegliati dal loro sonno, «sogno pericoloso di uno stato ebraico con cannoni, bandiere, onorificenze». Zweig si dichiarava deciso ad «amare proprio l'idea dolorosa della diaspora, il destino del popolo ebraico più del benessere del popolo ebraico. La Palestina sarebbe un punto di approdo, la chiusura del cerchio in se stesso, la fine di un movimento che ha scosso l'Europa e il mondo intero. E ciò sarebbe una tragica delusione».*
>
> *Martin Buber dimostrò nella sua risposta come il suo sionismo si poneva in modo originale al di fuori del gretto nazionalismo ma anche dell'idealismo astratto; e tra la scelta se l'ebraismo dovesse rimanere un'essenza spirituale e senza corpo o una comunità concreta e vivente, scelse la seconda, ma auspicava che questa comunità fosse di un tipo particolare come si evince dalle sue parole: «Oggi soltanto questo: che non mi appare nulla di uno stato ebraico con cannoni, bandiere e onorificenze, neanche in forma di sogno. Che cosa diventerà dipende da coloro che lo realizzano e, proprio per questo, quelli che come me partecipano al lavoro e sono mossi da intenzioni umane, devono costruire una comunità qui, dove ciò è posto in un dato momento nelle mani degli uomini. Non posso far valere le Sue considerazioni di carattere storico per il nuovo popolo che deve nascere ora dall'antico sangue. Se una Palestina ebraica dovrà essere la fine di un movimento esclusivamente di tipo spirituale, allora deve essere anche l'inizio di un movimento che vuole realizzare lo spirito. Lei dice che questo movimento ha scosso il mondo intero ma era legittimo sempre solo sul piano dello spirito. Ciò che tale movimento produce, se va oltre questo piano, me lo mostra Trotzkij: la realizzazione fallisce perché l'idea è viva soltanto sul piano della dottrina, non su quello del metodo. Questo è il punto su cui occorre soffermarsi. Io preferisco comunque collaborare all'immane, rischiosa impresa di qualcosa di nuovo in cui non vedo molto di benessere ma una serie di grandi sacrifici, piuttosto che sopportare più a lungo una diaspora destinata con tutta la sua bella e dolorosa fertilità a consegnare alla rovina interiore pezzo per pezzo il materiale nutritivo di quel movimento; preferisco una tragica delusione ad una corruzione nient'affatto tragica ma continua e senza prospettive».*
>
> *Ma se Buber non indulgeva all'astratto idealismo, non era nemmeno tenero verso la realpolitik che la maggioranza del movimento sionista andava scegliendo, in particolare dopo la Dichiarazione Balfour. Buber non tollerava l'alleanza con le potenze imperialistiche dell'epoca, in particolare quella britannica, come si evince bene dalle parole di quest'articolo*

[xx] Si tratta di *Jeremias, eine dramatische Dichtung in neon Bildern*, opera teatrale marcatamente pacifista, andata in scena l'anno successivo. Cfr. l'edizione Kessinger Pub. Co., Whitefish, MT 2010

> *apparso nel 1919 sulla rivista Der Jude, fondata dallo stesso Buber: «La lealtà della nostra azione e del nostro insediamento all'alleanza dei popoli e ai suoi rappresentanti è naturale. Che non vogliamo avere niente a che fare con il suo attuale sistema di vita, quello dell'imperialismo che pervade l'umanità, dobbiamo esprimerlo con la nostra astensione da ogni politica estera- a eccezione di quei passi e misure che sono necessari a stabilire e mantenere un amichevole accordo con gli arabi in tutti i campi della vita pubblica, anzi una solidarietà fraterna con loro».*[xxi]

Si trattava di un realismo più ampio di quello di corto respiro della *realpolitk*, non interessato a una vittoria esaltante della sua parte, che poi si consumi velocemente e, attraverso effetti perversi non preventivamente valutati, si trasformi in tragedia. Era una posizione interessata invece alla durata di un processo guidato da una razionalità meno unilaterale e «tecnica» e più olistica e comprensiva, che deriva dal suo metodo dialogico, la cui regola conseguente, che in ambito radicale conosciamo bene, è: non è importante vincere ma con-vincere! E quanto sarebbe stato un bene per il mondo e non solo per Israele seguire i suoi consigli. Buber era cosciente dei possibili ed esiziali sviluppi e già allora vi proponeva un'alternativa, come vediamo in queste sue parole tratte sempre dallo stesso articolo del 1919:

> *Non parlo affatto contro una funzione mediatrice dell'ebraismo palestinese tra Occidente e Oriente, al contrario! Noi che siamo orientali ed europei, abbiamo in verità la capacità e il compito di diventare la porta dello spirito e della vita nel muro eretto dalla storia tra il sublime continente madre e la sua ricca e frammentata penisola; ma questo nostro compito non deve essere assolto al servizio di un'Europa potente e già configurata, ma in unione con una giovane Europa che in futuro sarà apportatrice di salvezza; il nostro compito non deve essere quello di un pigro mediatore, ma quello di chi partecipa creativamente, mediando, alla costituzione di una nuova cultura?*

L'asse portante della posizione di Buber sul problema palestinese è sintetizzabile con l'espressione «un solo paese, due popoli», tant'è che ancor prima del suo definitivo trasferimento in Palestina (nel 1938) aveva aderito all'associazione *Brit Shalôm* (Alleanza di Pace), il cui fine era realizzare un'intesa fra ebrei e arabi, insieme ad altri suoi amici come Hugo Bergmann, Hans Kohn, Gerschom Sholem e Ernst Simon. Su questa linea si mosse anche in Palestina, vedendo giustamente la cosiddetta «questione araba» come parte essenziale della «questione ebraica». Al suo senso etico, infatti, non sfuggiva che atteggiamento e comportamento ebraico verso gli arabi poteva diventare elemento di contraddizione per lo stesso ebraismo, così come l'antisemitismo lo era per il Cristianesimo. Non che Ben Gurion e gli altri dirigenti sionisti non si rendessero conto che il loro progetto politico - per le sue specificità - non sarebbe mai stato accettato dagli arabi; solo che la cosa interessava

[xxi] Andrea Billau, rec. di M. Buber, *Una terra, due popoli: Sulla questione ebraico-araba* (Giuntina, Firenze 2008), in *Ha Keillah*, n. 2, aprile 2008 (nissan 5768), disponibile online all'URL <*www.hakeillah.com/2_08_17.htm*>

esclusivamente ai fini dell'autodifesa dei *kibbutzim* e dei gruppi urbani ebrei stanziatisi in Palestina. Molto più importante, nella loro ottica, era rendere quanto più possibile massiccia l'immigrazione ebraica nella regione, puntando a renderla maggioritaria per farla accettare - con la ragione o la forza - agli arabi. Al contrario Buber oltre a manifestare comprensione per il timore arabo che si realizzasse un dominio ebraico in Palestina, si batteva (invano) perché ci si operasse al fine di conciliare i diritti e le volontà dei due popoli. Secondo lui l'obiettivo sionista del conseguimento di una maggioranza ebraica, era sbagliato nella misura in cui acuiva i timori arabi scatenando risentimenti, odio e violenze. Il suo pensiero era stato chiaramente formulato in una conferenza tenuta a Berlino nell'ottobre del 1929, proprio due mesi dopo gli eccidi commessi da arabi a Hevron e Zefat:

> *La nazione che è divenuta nostra vicina in Palestina, e che condivide un destino comune con noi, ci impone una responsabilità maggiore. Niente sarebbe più contraddittorio per noi di costruire una vita organizzata nella nostra comunità e allo stesso tempo escludere gli altri abitanti del paese, sebbene la loro vita dipenda, come la nostra, dal futuro dello stesso Paese. [...] Ci siamo stabiliti in Palestina accanto agli arabi, non insieme ad essi, accanto. Quando due nazioni abitano nello stesso paese, se quel «accanto» non diventa «insieme», diventa necessariamente «contro». Questo è destinato ad accadere qui; non ci sarà ritorno ad un semplice «accanto».*[xxii]

Nel 1948 con la Dichiarazione d'Indipendenza, Buber accettò la nascita in Palestina di uno Stato ebraico, ma non cessarono i suoi polemici - e inascoltati - interventi in difesa di quella che ormai era la minoranza araba e per la soluzione del problema degli esuli arabi dalla Palestina.[xxiii] In fondo si manifestava il contrasto fra il sionismo religioso (quello di Buber) e il sionismo politico, operante fin dall'inizio come se in Palestina gli arabi non esistessero. Al riguardo Buber fece un considerazione tanto profonda quanto inascoltata: la Bibbia (come summa dei valori ebraici) esiste senza sionismo, ma il sionismo senza la Bibbia non esisterebbe. Ciò vuole dire che senza lo stretto legame con l'umanesimo e la spiritualità dell'ebraismo il sionismo perderebbe la capacità di operare come fattore per la rinascita ebraica. Posizione che era stata solennemente formulata al 12° Congresso Sionista, tenutosi nel 1921 a Karlsbad. Non ne ricavò certo in popolarità fra i sionisti, e dal canto loro gli arabi rimasero indifferenti ai suoi sforzi. Il suo amico Gershom Scholem disse con una certa amara ironia che Buber aveva la tendenza a identificarsi con i vinti, piuttosto

[xxii] Cit. in Giorgio Comel, «Il pensiero di Martin Buber, ieri e oggi», in *Keshet*, novembre 2008, disponibile online all'URL <*www.martinbubergroup.org/documenti/art08-5.asp*> (in formato *.doc* all'URL <*www.keshet.it/home2.asp?idtesto=600&idpadre=634*>.

[xxiii] Per esempio Buber non esitò a definire il massacro di civili compiuto dall'estrema destra sionista a Deir Yassin, nell'aprile del 1948, «*una macchia nera sull'onore della nazione ebraica*»; protestando altresì inutilmente contro l'insediamento in quella località, dopo il massacro, di immigrati ebrei provenienti dall'Europa orientale nel 1949. Oggi a Deir Yassin non ci sono monumenti o targhe a ricordo della strage di innocenti di cui era stato teatro: però vi sorge un manicomio. Tutto sommato è il simbolo più adatto.

che con i vincitori; ma dovette a ogni modo notare che la vittoria sionista che si profilava <faceva perdere l'immagine interiore di Dio. D'altro canto lo stesso Scholem fu un'altra voce etica non ascoltata dalla *leadership* sionista.[xxiv]

Cose del tutto secondarie per la dirigenza sionista, da Ben Gurion a oggi. Non stupisce quindi che la fama di Buber sia assai scarsa nell'attuale mondo ebraico (appiattito sulla politica israeliana), a differenza di quanto accade invece nel mondo cristiano, che lo considera una della voce più alte ed eminenti del secolo XX. In definitiva (come spesso accade alle grandi menti) il sionismo a cui aveva aderito Buber era il «suo» sionismo, e aveva ben poco a che vedere con l'omonimo movimento. Si trattava di una concezione in qualche modo messianica, orientata alla ricerca della Sion dei profeti, e non un progetto politico-temporale come quello di Herzl, già in origine con prospettive imperialiste, dove non vi era posto per la Sion spirituale.

Il suo atteggiamento critico in merito alla piega assunta dal sionismo in Palestina, comunque, non si tradusse mai in termini di rottura, e resta senza risposta la domanda sul suo effettivo grado di comprensione dell'effettiva natura del «sionismo reale». Ci si può azzardare a dire che tutto sommato egli sia rimasto prigioniero del suo sogno etico e spirituale rimasto senza condivisione. Ma questo non suona a sua critica: semmai suona a condanna dei «*duri d'orecchio con cuore di pietra*».

L'anarchismo di Buber

Martin Buber rientra nella corrente culturale dell'ebraismo dell'Europa Centrale che durante il secolo scorso associarono il messianismo con la prospettiva socialista. Buber appartiene al versante spiritualista e religioso di questa corrente, mentre sul versante laico di essa il maggiore esponente è forse stato Erich Fromm, freudiano e marxista, ma entrambi - pur con le inerenti differenziazioni - radicati nella tradizione biblica da cui hanno tratto ispirazione per le loro visioni di un futuro dell'umanità più giusto e libero.

Detto ciò, va subito messo in evidenza che per Buber la comunità è la soluzione per il problema dell'uomo. Tuttavia non si tratta della comunità «naturale» i cui vincoli interni sono di sangue o di luogo, e che quindi si forma automaticamente, cioè a prescindere dalla volontà e dall'impegno delle persone; e non è nemmeno la *massa,* in cui l'uomo galleggia

[xxiv] A Gerusalemme Scholem aderì all'esiguo gruppo *Brith Shalom* (Alleanza per la pace), fondato nel 1925 proprio da Martin Buber insieme a Leo Magnes e altre personalità della neonata Università Ebraica. Scholem concepiva la Palestina come un'occasione e un centro di un rinnovamento per l'Ebraismo, e fino agli avvenimenti tedeschi del 1933 non ritenne che fosse necessaria una immigrazione ebraica di massa in Palestina. Anche come esponente di *Brith Shalom*, propugnava l'uguaglianza dei diritti fra arabi ed ebrei come per una trattativa orientata alla creazione di uno Stato binazionale. Inoltre Scholem era contrario alla confusione tra redenzione messianica e obiettivi politico-statuali. *Brith Shalom* restò isolato anche e soprattutto a opera dei sionisti socialisti del *Mapaï*, di cui criticava la politica araba del tutto reazionaria.

sull'acqua in balia della corrente, senza effettiva autonomia. Per conseguenza non si tratta neanche di una realtà improntata al collettivismo. Vero è che l'essere umano si sente sorretto dalla collettività, che lo solleva dalla solitudine, dall'angoscia del mondo, dallo smarrimento, ma in realtà ciò limita l'inclinazione al rapporto personale, come se coloro che sono riuniti nel gruppo dovessero insieme essere rivolti principalmente solo all'opera del gruppo. In tutti questi modi di essere della società si hanno individui «impacchettati insieme», con l'illusione di condurre la propria esistenza, mentre si ha solo una vita «derivata» e spogliata di vera responsabilità. La comunità è invece per Buber un sistema di relazioni interpersonali collegate con un centro, purché esistano due condizioni.

Gustav Landauer

La prima condizione richiede che si superi il mero fatto spaziale-materiale della vicinanza reciproca, per dare luogo all'essere uno presso l'altro di una molteplicità di persone che ovunque fa l'esperienza di una reciprocità, di un dinamico e reciproco «essere di fronte». Con questo Buber si oppone all'impersonalista concezione heideggeriana dell'*essere comune*, rivendicando l'*essere in comune*, implicante il pluralismo che deriva dal riconoscimento reciproco dei singoli componenti: «*Il fondamento dell'essere uomo-con-l'uomo [consiste nel] desiderio di ogni uomo di essere confermato per ciò che è [...] e la capacità innata dell'uomo di confermare allo stesso modo gli uomini come lui*».[xxv]

Questa condizioni viene meno quando non si evitano atteggiamenti suscettibili di incidere negativamente sul significato della *dimensione pubblica* per la loro carica massificatrice; si tratta dei momenti di entusiasmo storico in cui la trasfigurazione della massa è così abbagliante da oscurare ogni alterità e la persona, sopraffatta da un'estasi inebriante, scompare nel movimento della vita pubblica; e altresì si tratta della passività che porta all'omologazione, cioè quando capita di stare dalla parte dell'opinione pubblica. Tutti questi casi hanno il minimo denominatore dell'affidarsi ciecamente a qualcuno e non decidere da soli.

Tutto il discorso filosofico di Buber, apparentemente solo antropologico e psicologico, in realtà si riverbera sulla sua intera concezione sociale e politica, anzi è la base del suo socialismo comunitarista anarchico. La sua visione della comunità come insieme di libere relazioni reciproche è una sorta di «noi collettivo» retto dalle relazioni fra una pluralità di

[xxv] M. Buber, *Distanza originaria e relazione*, in *Il principio dialogico e altri saggi*, San Paolo, Cinisello Balsamo 1993, p. 288.

«io-tu» e, sia pure con diversa motivazione, si apparenta al comunitarismo del principe anarchico Pjotr Kropotkin incentrato sul mutuo soccorso e sulla libertà. L'anarchismo di Buber,[xxvi] di cui *Sentieri in utopia* è per vari aspetti la sintesi, si incardina - come già detto - nel filone della cultura ebraica ostile a ogni relazione umana (e sociale) improntata alla sottomissione, alla sudditanza e, quindi, avverso alla gerarchia e - *a fortiori* - alla repressione, in nome della libertà umana contro il dominio.

Non è possibile trascurare l'influsso esercitato dall'amicizia personale e intellettuale con Gustav Landauer (1870-1919). Idee di quest'ultimo sono state riprese e portate avanti da Buber, con particolare riguardo al federalismo libertario e comunitario, del quale egli vedeva un riscontro nelle prime esperienze dei *kibbutzim* socialisti in Palestina. Un socialismo capace di rinnovare l'animo umano; una democrazia basata sulle relazioni dirette; una libertà che si formi nello spirito della persona prima ancora della sua oggettivazione nella società e quindi prima della militanza sociale e politica; la rigenerazione spirituale come vera leva del progresso (ben più delle scienze e delle tecniche); il socialismo anche quale dimensione culturale per superare l'atomismo individualistico; il modello federativo basato sulla partecipazione volontaria e sulle relazioni umane; l'umanizzazione della vita sociale - sono tutti questi elementi che accomunano le concezioni di Buber e Landauer.

Fondamentale nel pensiero buberiano è la nozione di interumanità (*zwischenmenschlichkeit*), coinvolgente la socializzazione delle relazioni interpersonali, la cooperazione e l'umanitarismo, il superamento delle istituzioni centralizzate che sono di ostacolo alla libertà, all'autodeterminazione e alla giustizia. Con *Sentieri in utopia* Buber non ha voluto certo svalorizzare l'utopia, bensì il contrario, se si considera che per lui l'utopia è «*la nostalgia di ciò che è giusto*». Va notata la data in cui fu scritto questo libro: il 1946, cioè quando ormai in Palestina i sogni di conciliazione dell'autore si erano del tutto frantumati. Allora questa nostalgia diventa orgogliosa rivendicazione di un dover essere che - indipendentemente dal rifiuto attuale da parte del mondo (e *in primis* dello stesso mondo di Buber) - comunque sussiste, resta vivo, quale pietra di paragone e segno di condanna senza appello.

Di primo acchito il libro in questione sembra un'opera storica e politica, giacché è incentrata sul pensiero di grandi pensatori rivoluzionari e su talune esperienze pratiche. In realtà tutto il discorso è retto da un sottostante filo rosso di natura profetica e religiosa, con il quale interagisce l'aspetto politico. La prospettiva in cui si è mosso Buber è innegabilmente messianica ed escatologica, poiché il fine ultimo degli esseri umani è inscindibilmente legato alle sorti del mondo. Tuttavia nell'ambito della nostalgia per il giusto Buber ha distinto l'escatologia dall'utopia: la prima è l'immagine di un tempo perfetto in

[xxvi] Per quanto Colin Ward, anarchico, non lo consideri tale, bensì parli di socialismo libertario; ma qui entriamo nel campo sia delle sottigliezze classificatrici sia dell'atteggiamento ostruzionista di un certo *milieu* anarchico verso i libertari che non si sono distaccati dalla religione, sulla base del «dogma» - posto da questo stesso *milieu* - secondo cui l'anarchico «deve» essere ateo, con tanti saluti per il vero principio anarchico della libertà di pensiero. Per costoro, per esempio, il Tolstoj libertario, nemico dello Stato, della proprietà ecc. non era un anarchico.

cui si dà il compimento della creazione; e la seconda è l'immagine dello spazio perfetto. L'*eschaton* è nelle mani di Dio, ma l'utopico è in quelle degli esseri umani. E riguardo all'escatologia ha effettuato la distinzione fra «escatologia profetica» ed «escatologia apocalittica». La prima, di matrice ebraica, implica comunque una partecipazione attiva delle persone; la seconda, invece, di matrice iranica, per il suo carattere determinista fa sì che la persona vi svolga un ruolo essenzialmente passivo. Calata in ambito politico la distinzione investe le differenze fra il pensiero libertario e il marxismo, inquadrandoli - rispettivamente - nella prima e nella seconda categoria escatologica.

Influenzato da Landauer, Buber ha inteso la prospettiva comunitaria, libertaria e umanista come permanente rivoluzione della vita personale (nel giorno per giorno) volta alla ricerca del contenuto e del senso dell'esistenza. Di conseguenza la rivoluzione diventa un costante movimento per evitare che si staticizzi, si cristallizzi nell'istituzionalità. Per l'esigenza di procedere in una direzione qualitativamente appropriata, Buber ha respinto ogni progetto di accentramento socio/economico e politico, e quindi l'impostazione leninista, rimarcando quanto di positivo c'è in quel «socialismo utopistico» a cui Marx e Lenin avevano contrapposto un socialismo «scientifico» che, nel caso di Lenin, si è rivelato scientifico solo in senso popperiano: cioè falsificabile e, nel concreto, auto-falsificato.

Buber e di tutti gli ebrei anarchici animati da una speranza messianica ed escatologica avevano riposto enormi aspettative nell'esperimento dei *kibbutzim* in Palestina, quale nuovo modo di organizzazione sociale e produttiva anticapitalista e libertario. Ed effettivamente nella prima metà del secolo scorso si trattò di un fenomeno che fece epoca nell'ambito delle sinistre non staliniste. Il *kibbutz* (al plurale *kibbutzim*) - cioè «assemblea» oppure «insieme», e nel nome c'è già il programma - è una comunità agricola o anche industriale autogestita di tipo collettivista, originariamente formatasi sotto l'influsso del comunismo libertario.[xxvii] Era in comune la proprietà della terra, delle case e dei mezzi di produzione in genere,[xxviii] ed anche l'educazione dei bambini. In quel tempo nei *kibbutzim* non c'erano strutture elette e il potere era direttamente gestito dall'assemblea dei membri. Costoro non avevano problemi economici di sorta, poiché di tutto si faceva carico la segreteria della comunità. Originariamente vi si conduceva una vita assai spartana[xxix] e all'interno non circolava denaro. I *kibbutzim* si raggrupparono poi in federazioni per lo più sulla base di affinità partitiche e ideologiche. Generalmente sono stati considerati frutto del marxismo, ma di marxista avevano solo il rifiuto della proprietà privata. I principi por-

[xxvii] Il primo *kibbutz* fu fondato nel 1909. Gli aderenti passarono da 179 nel 1914 a 2624 nel 1927 e a 22.932 nel 1941. Ai primi del 1990 erano 124.900 ripartiti in 270 *kibbutzim*.

[xxviii] A differenza di quel che accadeva nel *moshav*, villaggio cooperativo i cui i soci conservavano la proprietà individuale della terra ma gestivano in comune acquisti e vendite.

[xxix] Col tempo, tuttavia, la linea anticapitalista e comunista si è andata via via attenuando fino all'apertura al mercato, alla proprietà e al profitto, fino alla vera e propria privatizzazione. Originariamente i lavori erano assegnati a ciascuno dalla comunità e il salario (uguale per tutti) erano fissati dall'assemblea, mentre adesso i lavori sono scelti dai singoli, il salario è liberalizzato e le case sono in proprietà privata.

tanti, invece - autogestione, libere assemblee, autonomia e federalismo - erano tipici dell'anarchismo. I membri dei *kibbutzim* erano per lo più atei o agnostici e comunque poco propensi alla religiosità. Pur tuttavia non mancarono i credenti che combinavano religione e anarchismo, soprattutto i qabbalisti e i chassidici. Come ebbe a scrivere Giora Manor (del *kibbutz* Mishmar Ha-Emek),

> *Da quando è stato concepito [...] il kibbutz è sempre stata una libera società che ogni membro può lasciare - come molti hanno fatto e fanno - se non condivide le sue decisioni. [...] è prevalso il principio anarchico della libera volontà degli individui [...]. Naturalmente i kibbutz hanno regole e ci si aspetta che i membri vi si attengano. Non vi è cioè «anarchia» intesa come totale assenza di norme. Ma la corretta definizione anarchica dell'anarchia non è quella di una società senza norme e regole, ma di una società basata sull'accettazione volontaria delle decisioni e dei regolamenti sociali da parte di ogni individuo. Consenso senza coercizione e sanzioni istituzionalizzate. Ciò è esattamente quanto avviene nella vita del kibbutz.*[xxx]

Tuttavia le speranze di Buber e dei fautori di una conciliazione con gli arabi si sono risolte in disillusione e dramma per motivi riguardanti entrambe le parti in causa. Da un lato abbiamo proprio l'intreccio con il sionismo politico, che rapidamente assunse connotati di «nazionalismo» religioso e di imperialismo, determinando così un cambio di paradigma da cui è conseguito - per la sua vittoria - il naufragio dell'anarchismo e di tutto il pensiero libertario in una Israele dominata da una tutt'altro che messianica volontà di potenza temporale. Resta del tutto aperta la questione se e fino a che punto non vi abbia contribuito anche l'estinzione della cultura yiddish a causa del genocidio della Germania nazista in Europa. Da un altro lato c'è il fatto che gli arabi, sotto il colonialismo anglo-francese, erano diventati tutt'altro che aperti alla conciliazione con i nuovi venuti dall'Europa.[xxxi]

Nel mondo ebraico addirittura non mancò chi rivolse a Buber lo strampalato rimprovero di aver sovrapposto il sionismo al messianesimo. In realtà lui aveva cercato di fondere messianesimo e sionismo, in una visione tanto limpida quanto - purtroppo - tutta e solo sua; con la conseguenza che ancora una volta il messianesimo ha cozzato col mondo della politica aliena, e ancora una volta a vincere è stata quest'ultima.

Tirando le somme, l'opera sociale e politica di Buber appartiene - a un livello indubbiamente alto - si inquadra nelle ricerche di alternative all'antisocialità dell'individualismo borghese, del capitalismo e di quello che dopo lo svuotamento della Rivoluzione d'Ottobre è stato il socialismo reale. Le due apparenti alternative - che Buber ha rifiutato - si identificano nello sfruttamento e nell'oppressione, nonché nella disorganizzazione sociale ed esistenziale della persona, eliminando gli spazi dialogici. Nel suo sforzo di superamento Buber ha ripreso la tradizione dell'utopismo socialista e libertario, in ciò animato

---

[xxx] Giora Manor, «Il movimento dei kibbutz tra marxismo e anarchismo», in *Archivio Pinelli*, aprile 2000, pp. 19-22, disponibile all'URL <*www.socialismolibertario.it/boll15.pdf*>.

[xxxi] Per tali questioni rimando a un mio studio sulla questione palestinese, di prossima pubblicazione su «Studi Interculturali».

anche da una solida fede in Dio e - nonostante tutto - nell'essere umano. Questa concezione non ha avuto seguito; ma ciò non significa che fosse irrealista e non esprimesse esigenze concrete e positive. Oscar Wilde una volta definì il cinico una persona che accetta il mondo per quello che è, e si tiene lontano dal dover essere. Buber vide la realtà del mondo ma fece del dover essere l'asse centrale della sua vita intellettuale, consapevole che il sogno non è disarmato di fronte alla realtà mondana se diventa un sogno in comune ed è armato di volontà collettiva. Il punto sta proprio qui: nel voler fare il possibile desiderando l'impossibile.

Il realizzarsi di questo presupposto può aprire il sogno a una prospettiva messianica ed escatologica. In questo Buber traeva lievito dalla tradizione culturale ebraica per la quale la storia non è un progresso lineare e irreversibile ed esiste sempre la possibilità di rinnovamento e riscatto, ma non in termini di gradualità: il rinnovamento, la rivoluzione, è per lui (perfettamente in linea con Landauer) l'irruzione improvvisa del nuovo, l'irruzione messianica del rinnovamento. L'attesa del Messia è l'immagine iconica di ciò. D'altro canto - notava Buber - chi pensa alla storia come progresso non attende certo il Messia. In merito al messianismo Buber ha operato per fare pendere da una parte ben precisa, piuttosto che dall'altra, la tensione dialettica - esistente nell'Ebraismo - fra attendere e agire, tra fede in Dio e fede nell'essere umano con riguardo alla di lui sua partecipazione alla salvezza, propria e del mondo, orientandosi verso la creazione di un ordine sociale giusto, senza oppressi né oppressori e quindi senza sfruttamento dell'uomo sull'uomo. Da qui la visione di una comunità basata su rapporti umani autentici, sul mutualismo reciproco e sul riconoscimento completo dell'Altro. La visione di un mondo libero, in cui la libertà non è la vuota e solipsistica libertà dell'individualismo borghese, bensì la liberazione di massa dai vincoli del capitalismo (privato o di Stato) e dell'atomizzazione; la visione di una possibilità di vivere spontaneamente in comunità volontarie.

La visione buberiana innegabilmente contiene una sorta di nostalgia per le comunità del passato, maggiormente organiche rispetto agli aggregati sociali frutto della vittoria del capitalismo e della sua espansione. E non casualmente Buber ha ripreso la distinzione di Tönnies fra comunità e società, additando in quest'ultima la mancanza di interna coesione.[xxxii] Tuttavia egli non ha certo vagheggiato un ritorno al passato, cioè la riproposizione pedissequa di quel che è stato. Anche rispetto al passato la sua comunità è nuova, ma non antitetica, poiché le si apparenta nei valori. Una comunità nuova - una federazione di comunità - che egli non concepisce come «stato», ma come processo, riprendendo cioè la classica visione anarchica delle comunità in cui liberamente si sperimentano nuove forme di organizzazione e di produzione. La sua sottolineatura circa l'esigenza che il rinnovamento rivoluzionario debba avvenire nel profondo delle coscienze personali prima ancora che nelle istituzioni e nelle forme produttive è dalla massima importanza, essendo egli consapevole di come sia proprio la mancanza di diffusa coscienza comunitaria e della coe-

[xxxii] Cfr. Ferdinand Tönnies, *Comunità e società (Gemeinschaft und Gesellschaft, 1887)*, a cura di Maurizio Ricciardi, Laterza, Roma 2011.

sione interna che ne deriva a rendere alla fine necessario lo Stato e la sua fisiologica coercizione/repressione. L'alternativa non è fra Stato liberale e Stato illiberale, bensì fra Stato e libertà.

È forte nell'opera buberiana il richiamo per il ritorno alla terra, a fronte dell'atomizzazione e disgregazione esistenti nella vita cittadina. Pur tuttavia fare di Buber l'apostolo dell'abbandono *tout court* dell'urbanesimo vorrebbe dire tradirne il pensiero. In realtà il senso della sua posizione sta nella creazione di forme di convivenza comunitaria che vadano al di là degli attuali assetti urbani, senza trascurare che monte di tutto c'è il rinnovamento sia interiore sia nei rapporti intersoggettivi. Qualcuno ha definito la concezione sociale di Buber «teocrazia anarchica» per il fatto di riconoscere al di sopra di tutto solo Dio. Lasciamo stare che questa definizione possa fare inorridire gli anarchici duri e puri: in realtà Buber si è riallacciato all'originario patto teologico-politico della storia di Israele, ma dell'Israele premonarchico, in cui il *Melekh* (Re) era Dio e non un uomo. Cosicché, accettare la regalità divina si accompagna con l'anelito all'autonomia dell'essere umano, con il rifiuto del dominio.

La Sion di Buber, la sua Terra Promessa, ha natura spirituale, religiosa e antistatalista: virtualmente un ideale universale. Niente a che vedere col progetto politico e nazionalista di Theodor Herzl, bensì un «sionismo tutto buberiano» fedele alla *Torah* e orientato alla realizzazione del Regno di Dio, per il quale Gerusalemme potesse diventare l'alternativa reale alla stalinista Mosca e alla capitalista New York. Disse Buber che «*Israele perde se stesso se sostituisce la Palestina con un'altra terra, e perde se stesso se sostituisce Sion con la Palestina*». Qui in effetti c'è la grande illusione di Buber: pensare ancora che un'Israele in fase di allontanamento sempre più progressivo dalla Sion spirituale - ancor prima che Buber si stanziasse in Palestina - potesse diventare l'araldo e il precursore di un mondo redento.

Il profeta anarchico dell'Ebraismo

Per dare il senso - e anche la pienezza - della concezione di Buber è necessario illustrare, sia pur brevemente, il suo nesso profondo con la *qabbalah* (letteralmente, «tradizione») che ne fa un epigono del profetismo ebraico, e non dei minori. Di sicuro quanto si dirà qui appresso sarà giudicato del tutto visionario, e magari campato per aria. Va però notato che la stessa taccia, a buon diritto, può essere rivolta anche ai profeti del Vecchio Testamento (per noi cristiani), quando presentavano con immagini da età dell'oro i tempi nuovi implicati dalla prospettiva messianica. Se fu visionario Buber, allora lo furono anche quei profeti. E allora, perché venerarli invece di considerarli prossimi alla follia?

Il fatto è che il profeta (almeno in senso biblico) non è un indovino per forza divina, bensì un veggente che in quanto tale «vede» la realtà dell'essere e del dover essere, e se è visionario lo è in virtù di questa sua giusta visione: Questa capacità che gli proviene per forza divina, ed è la capacità di esprimere una retta coscienza religiosa in linea con i valori universali e specifici della propria religione, secondo la rivelazione divina. Ciò posto, pri-

ma di venire al punto si deve fare una piccola digressione in merito alla *qabbalah* per poi poter trattare del nesso fra questa antichissima tradizione esoterica e Buber. Nesso che si risponde al «misterioso» nome di *tikkun*.

Preliminarmente va ricordata la fondamentale importanza che ha nell'esoterismo qabbalistico il concetto di *sefiroth*:[xxxiii] per i rabbini essoterici sono gli attributi di Dio, ma per il qabbalista si tratta più propriamente di potenze, o anche ipostasi, all'interno della vita divina, prodotte attraverso un processo «emanativo» interno a Dio. Hanno il duplice e concomitante aspetto di essenza e contenitori, cioè nello stesso tempo identiche a Lui e da Lui separate, ma con la particolarità di essere «senza confusione e senza distinzione». Quand'anche non manchino i qabbalisti che non le considerano perfettamente consustanziali con Dio, sta di fatto che non sono mai state intese al di fuori del Regno divino. E per tutti i qabbalisti, in definitiva, la complessità interna di Dio è tale da implicare la distinzione nell'unità, e l'unità nella distinzione.[xxxiv]

Nel sistema del qabbalista Yitzaq Luria (1534-1572) ai prodromi del processo della creazione le *sefiroth* si espandono col soffio divino e si ordinano in quelli che metaforicamente definisce «vasi». Ma a un certo punto essi si spezzano e la luce che contengono si espande caoticamente. In questa deflagrazione primordiale i dispersi «elementi» vanno o verso l'alto o verso il basso - con il formarsi quindi anche di forze negative - e comunque nulla si trova più al suo posto: è la fine dell'unità ed è l'esilio dei vari «elementi». Per farla breve, diciamo che questo caotico risultato richiede l'azione di riunificazione, o di restaurazione, che Dio compie attraverso l'essere umano e si chiama *tikkun*.

Nel mondo ebraico il Chassidismo fece della *qabbalah* la matrice della sua etica, dando luogo a una prassi quotidiana e comunitaria in cui a ciascuno era affidato un *tikkun* personale, un contributo alla «riparazione dell'infranto». E Buber aveva fatto del Chassidismo una delle sue maggiori fonti di influenza, traendone l'insegnamento che ogni vita, ogni azione umana, contiene una scintilla divina che si può ridestare. In fondo è questo in compito che per Buber doveva svolgere la sua comunità: comunità che finiva con l'avere un fondamento non più solo politico, ma anche e soprattutto metafisico, essendo chiamata a contribuire a al processo di ricomposizione della perduta unità metafisica. La comunità buberiana, quindi, come strumento di *sacrum facere*, pensata in grado di eliminare (per il suo assetto e il suo modo di essere) cause sociali e personali di male.

Questo non è avvenuto, e per di più Israele si è rivelata inadeguata (a voler essere eufemisti!) rispetto al compito che Buber aveva vagheggiato per essa. Un notissimo detto popolare avverte che le strade per l'inferno sono lastricate di buone intenzioni, ma se ne

---

[xxxiii] Sono dieci: *Keter Elyon* (Corona Suprema), *Hokhmah* (Sapienza), *Binah* (Intelligenza), *Hesed* (Amore) o *Gedullah* (Grandezza), *Gevurah* (Potere) o *Din* (Giudizio), *Tiferet* (Bellezza) o *Rahamim* (Compassione), *Nezah* (Costanza), *Hod* (Maestà), *Zaddik* (Giusto, Virtuoso), o *Yesod Olam* (Fondamento del Mondo), *Malkhut* (regno) o *Atarah* (Diadema).

[xxxiv] Sull'argomento, G. Sholem, *Le origini della Cabala*, Il Mulino, Bologna 1974; id., *La Kabbalah e il suo simbolismo*, Einaudi, Torino 1980; id., *Il nome di Dio e la teoria cabalista del linguaggio*, Adelphi, Milano 1998; Roberta Simini, Alberto de Luca, *In principio era Dio*, Laterza, Bari 2004.

potrebbe coniare anche uno opposto: le strade per i tempi nuovi sono lastricate con i fallimenti delle buone intenzioni. Tuttavia, se si è davvero convinti, tanto vale continuare a provarci, perché ... non si sa mai.

PICCOLA BIBLIOGRAFIA
(testi non citati nelle note)

Buber Martin, *Sentieri in Utopia*, Marietti, Genova-Milano 2009.
Id., *Sion. Storia di un'idea*, Marietti, Genova-Milano 2008.
Id., *Profezia e politica. Sette saggi*, Città Nuova, Roma 1966.
Id., *Il cammino dell'uomo secondo l'insegnamento chassidico*, Qiqajon, Bose 1990.
Id., *Il problema dell'uomo*, Marietti, Genova-Milano 2004.
Id., *Io e tu*, in *Il principio dialogico e altri saggi*, San Paolo, Cinisello Balsamo 1993.
Id., *Una terra due popoli. Sulla questione ebraico-araba*, Giuntina, Firenze 2008.
Id., *La regalità di Dio*, Marietti, Genova 1989.
Id., *Il cammino del giusto*, Gribaudi, Milano 1999.
Id., *Discorsi sull'ebraismo*, Gribaudi, Milano 1999.
Fromm Erich, *Ateismo nel Cristianesimo*, Feltrinelli, Milano 2005.
Id., *La legge degli ebrei. Sociologia della Diaspora ebraica*, Rusconi, Milano 1993.
Scholem Gershom, *Concetti fondamentali dell'ebraismo*, Marietti, Genova 1986.

«WHO IS IT THAT CAN TELL ME WHO I AM?»
SHAKESPEARE, STOW, WHITE: RADICI INTERCULTURALI DELLA LETTERATURA AUSTRALIANA DI LINGUA INGLESE

GUIDO BULLA

Due «riscritture» del *King Lear*, *To the Islands*, apologo del bush, e *The Eye of the Storm*, racconto sostanzialmente urbano, costituiscono importanti tappe lungo il cammino della letteratura australiana verso l'affrancamento dalla soggezione culturale nei confronti dell'Inghilterra.[i] La rapida accelerazione subita da tale processo è dimostrata dalla breve distanza temporale (quindici anni appena) che intercorre fra la pubblicazione dei due romanzi. A prescindere da ogni giudizio di valore, e unicamente in considerazione sia della minore notorietà sia della maggiore centralità dell'opera nel quadro dell'evoluzione di una fisionomia letteraria nazionale, si dedicherà un esame più ravvicinato al primo dei due testi.

[i] Il presente saggio è comparso in una versione precedente col titolo di «Shakespeare e la nascita della letteratura australiana contemporanea» in *Shakespeare e il Novecento*, a cura di Agostino Lombardo, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 457-78.

To the Islands
Lear nel bush

To the Islands (1958, ed. riv. 1982)[ii] è il terzo romanzo del narratore e poeta australiano Julian Randolph Stow (1935-2010). Protagonista di un viaggio di espiazione attraverso il deserto del North Kimberley è Heriot, anziano missionario europeo (belga?), «despota» di una sperduta missione per aborigeni. Stanco e carico d'anni, l'uomo aspetta da un giorno all'altro una disposizione dei superiori che lo sollevi dalle sue mansioni. La senilità e il peccato d'orgoglio fanno sì che commetta un tragico errore di valutazione nei confronti di un personaggio metaforicamente «filiale»: scaglia infatti un sasso contro il proprio genero, un aborigeno che porta l'ironico nome di Rex, e ritiene di averlo ucciso. Il peccato commesso dal giovane è visto da Heriot come un delitto di lesa maestà: Rex è infatti tornato nell'insediamento nonostante l'anziano ecclesiastico gli abbia comminato l'esilio. Al tempo stesso Heriot attraversa una profonda crisi spirituale che gli fa rinnegare il cristianesimo: come il vecchio, orgoglioso Lear pecca contro la sacralità del proprio ruolo di unto del Signore (Gloucester nomina con deferenza la sua «*anointed flesh*» - III, vii, 56), così il vecchio, orgoglioso Heriot pecca contro il proprio ruolo che è - in una versione necessariamente (e relativamente) «modernizzata» della regalità - quello di «unto del Signore», in quanto capo e guida spirituale della colonia.

Gli ingredienti, come si vede, ci sono tutti: l'autorità dispotica, la senilità, la superbia. Ritenendosi un assassino, il missionario si esilia dal proprio mondo per intraprendere un'esplorazione letterale e spirituale: pervaso da una follia che, dopo averlo quasi annichilito, si riveste di implicazioni redentrici, percorre le lande di un Nordovest australiano non ancora toccato (se non per memoria di antiche violenze coloniali) dalla civiltà occidentale di cui egli si è sempre sentito parte. Privo ormai di ogni potere, Heriot commisura la propria insignificanza alla muta immensità di un paesaggio di spine, sabbia, acqua, sassi, giungendo infine alla consapevolezza che il suo corredo culturale di uomo del vecchio mondo (quell'eredità che si è attribuita da sé il nome di umanesimo) non gli offre più alcun punto di orientamento, anzi fa velo a una piena «lettura» della realtà australiana. Allo stesso modo che nel *King Lear*, la presa di coscienza conduce il protagonista sull'orlo di una «saggia» demenza che lo espone, mentalmente e materialmente nudo, a un'impari lotta con gli elementi primordiali. Dopo l'azzeramento, la lenta ricostruzione dell'identità segue gli stadi di un rituale di rinascita maieuticamente mediato da un paesaggio che in Australia sembra naturalmente codificarsi in un repertorio di simboli. Intanto, però, la parabola

[ii] Le date sono importanti. *Voss*, noto romanzo di Patrick White indicato spesso come fonte di ispirazione per *To the Islands*, era comparso a Londra e New York nel 1957. Come Stow precisa però nel *Preface* del 1982 all'edizione riveduta del suo libro, la stesura di *To The Islands* era cominciata molto prima della pubblicazione e il dattiloscritto si trovava già nelle mani dell'editore quando in Australia si venne a conoscenza del libro di White. L'edizione di *To the Islands* cui si fa riferimento in questo saggio, riportando in testo entro parentesi tonde il numero di pagina/e dei brani citati, è quella, riveduta, pubblicata nel 1983 nei Pan Books (Australia).

si è gradualmente estesa, poiché la narrazione ha intessuto intorno al peccato individuale del «re» le colpe storiche del miope eurocentrismo della razza bianca.

In *To the Islands*, alla fine di una discesa all'inferno che opportunamente offre un Virgilio (o un «*fool*»?) aborigeno, il punto d'approdo è la morte: «andare alle isole» è una locuzione indigena che designa l'estremo viaggio. Se però Heriot, al pari di Lear, muore, dal romanzo non trasuda la tragica amarezza che incupisce il testo shakespeariano. È questo infatti un racconto morale che ben si addice al più «giovane» dei continenti, poiché tratta in definitiva della necessaria morte del lato dispotico della cultura del vecchio mondo. Pur essendo un racconto completamente innervato nella realtà storica, geografica, sociale dell'Australia, non appare tuttavia contraddittorio che, nell'atto stesso di rinnegare (o almeno ridimensionare pesantemente) l'eredità della cultura europea, *To the Islands* ricorra proprio a un indiscusso classico europeo quale il *King Lear*. L'operazione si configura infatti come un tributo alla grandezza atemporale e universale della favola shakespeariana, assunta come uno dei miti fondanti della concezione moderna dell'umano, come terreno su cui è legittimo innestare le radici di una letteratura che, come quella australiana, vive il paradosso di «nascere moderna». Da questo punto di vista il pellegrinaggio di Heriot lascia trasparire in filigrana il pellegrinaggio dello scrittore australiano alla ricerca delle fonti - sovranazionali in quanto ormai pienamente «classiche» - della modernità.

Quantunque occupi saldamente il centro dell'operazione critico-narrativa, Shakespeare non è però il solo autore chiamato in causa. Stow ha piena coscienza della delicatezza e complessità del rapporto fra una tradizione consolidata e una tradizione da inventare. Nelle opere che seguiranno a *To The Islands* lo scrittore svilupperà l'uso della contaminazione (peraltro qui già attivata dalla compresenza fra l'ipotesto shakespeariano e la mitologia aborigena): il discorso - per Stow e per molti scrittori dell'Australia contemporanea - non si limiterà più ad affrontare l'indifferibile problema dell'interazione fra le radici europee e ciò che sopravvive delle culture aborigene, ma si amplierà fino a suggerire un sincretismo culturale che chiamerà in causa anche l'apporto dell'immenso serbatoio filosofico e spirituale dell'Asia,[iii] a cominciare dal Taoismo. I precetti fondamentali del *Tao-Teh-Ching* so-

[iii] Il rapporto con l'Oriente è tema frequentissimo nella letteratura australiana odierna. Incontriamo a ogni passo personaggi scissi, mentalmente e razzialmente compositi. Particolarmente noto, grazie alla fortunata versione cinematografica di Peter Weir, è il romanzo di Christopher Koch, *The Year of Living Dangerously* (Melbourne, Thomas Nelson, 1973). Vi agiscono personaggi dotati, per così dire, di una schizofrenia geneticamente predeterminata, come l'anglo-australiano Guy Hamilton e il cino-australiano Billy Kwan. È sintomatico che l'ambientazione scelta da Koch sia l'Indonesia ai tempi del crollo del potere di Sukarno e che dietro a quella che appare una storia d'amore e di avventura operi, a livello di metafora strutturante, il *Wayang Kulit*, il teatro delle ombre che è versione indonesiana del *Mahabharata*. È comunque a *To The Islands* - oltre che a opere di poco precedenti (e più complesse e importanti) come *The Tree of Man* e *Voss* di Patrick White - che spetta il merito di aver cominciato a formulare nuove proposte riguardo all'identità culturale e letteraria australiana. (Cfr. Paul Sharrad, «Pour mieux sauter: Christopher Koch's Novels in Relation

no l'unità della vita universale, la tolleranza, la libertà per ogni forma vivente, il rifiuto della sopraffazione violenta e della pretesa che la vita possa essere spiegata in termini razionali: in effetti, come si vedrà, questo discorso è già percepibile in *To the Islands*.

Disgregazione

Nel romanzo come nel dramma colpisce l'abbondanza d'immagini di frantumazione. Con una differenza: mentre nel *King Lear* il processo di disgregazione non può rimanere confinato all'ambito individuale ma - date le implicazioni di universalità della funzione regale - diventa subito catastrofe cosmica, in *To The Islands* la crisi di Heriot è, almeno in partenza, limitata, circoscritta. Il protagonista, personalizzando il dato tragico, non sembra capace di trascendere una visione totalmente egocentrica. Non vede che se stesso, e l'immagine che ha di sé è quella, ossessiva, di un picco roccioso che s'innalza fra le rovine: «*And the mirror was broken, the wooden shutter of the window broken. [*Heriot*] saw himself as a great red cliff,*[iv] *rising from the rocks of his own ruin. [...] [He] sketched a crumbling cliff with the profile of the Sphinx*» (p. 2).

Alla fine del *King Lear*, dopo indicibili tributi di sangue, non senza qualche ambiguità,[v] e - soprattutto - con l'accentuata consapevolezza di quanto gravosa sia l'assunzione del potere (e si veda l'ultimo discorso di Edgar), la regalità riesce a mantenere un precario equilibrio. Ma se in Shakespeare si assiste con sgomento all'allentarsi di quei complessi vincoli che annodano natura e società (Giorgio Melchiori ha rilevato come i verbi di lacerazione ricorrano nel testo con una frequenza tale da costituirne paradossalmente uno dei tessuti connettivi), in *To the Islands* la disgregazione è connotata positivamente.

Heriot guarisce, per così dire, dalla falsa regalità che si è attribuita. L'individualismo e il concetto di proprietà, capisaldi della sua matrice filosofica occidentale, si sbriciola-

---

to White, Stow and the Quest for a Post-colonial Fiction», *World Literature Written in English*, XXIII, 1, 1984, pp. 208-23).

[iv] L'associazione con il Dio dei Salmi, raffigurato come una roccia (o una rocca), può costituire, naturalmente, un'indicazione sullo smisurato orgoglio del protagonista di Stow. Forse però qui agisce, a livello più o meno consapevole, il ricordo della prima sezione della *Waste Land* di T. S. Eliot: «*Come in under the shadow of this red rock*», il brano cioè in cui la voce narrante intende mostrare al lettore «*il terrore in un pugno di polvere*» (vv. 26-30).

[v] Si può osservare qui parenteticamente come le contraddizioni che comunque rimangono aperte nel finale shakespeariano abbiano ispirato in tempi a noi più vicini opere assai poco speranzose. Penso al *Lear* di Bond, o al film di Peter Brook sul *King Lear*, che presenta in chiusura il fragore di una tempesta che ritorna; o a *Ran* di Kurosawa (1986), con l'immagine finale del cieco in cima a un precipizio. Il bizzarro *masque* pop-brechtiano di Adrian Mitchell, *The Tragedy of King Real* (in *Peace Plays*, a cura di S. Lowe, London, Methuen, 1985) è apparentemente un'eccezione, dato che si conclude con uno *happy ending* (peraltro preceduto da un incubo di distruzione nucleare).

no infine a contatto con il potere livellatore della natura australiana e delle concezioni sociali e religiose degli aborigeni.

Annullamento e ricomposizione dell'identità

Tema comune alle due opere è, oltre a quelli già indicati, il penoso azzeramento dell'identità del protagonista. Uno dei primi oggetti che Stow ci presenta è, eloquentemente, uno specchio infranto che di Heriot rimanda un'immagine polverizzata, da ricomporre, quasi a suggerire che la crisi è in atto fin dall'inizio - proprio come nel *King Lear*, in cui, prima ancora che il sipario si apra, il re è già consapevole del suo «*darker purpose*». Entrambi i protagonisti scoprono di doversi ridefinire, di non conoscersi più. E se il giudizio di Regan sul proprio padre («*Tis the infirmity of his age. Yet he hath ever but slenderly known himself*»; I, i, 290-91) può essere ragionevolmente sospettato di malevola parzialità, è l'urlo sbigottito dello stesso Lear a segnalare con spietata chiarezza la coscienza dell'avvenuta perdita non solo del proprio ruolo ma delle stesse ragioni costitutive della propria personalità:

> *Does any here know me? This is not Lear.*
> *Does Lear walk thus, speak thus? Where are his eyes?*
> *Either his notion weakens, his discernings*
> *Are lethargized - Ha! Waking? 'Tis not so!*
> *Who is it that can tell me who I am? (King Lear, I, iv, 226-30)*

Analogamente, abbiamo visto Heriot schizzare un autoritratto che è un'impenetrabile sfinge.

Se, al centro del dramma, Lear contempla desolatamente nel nudo Edgar «*the thing itself*», l'uomo visto nella sua spoglia essenzialità di «*poor, bare, forked animal*» (III, iv, 02-3), Heriot si accosta all'autentica misura della creaturalità attraverso gli aborigeni spossessati e nudi.

To The Islands è così in più sensi una favola di identità. Identità personale, innanzitutto. Se nel romanzo non abbiamo due schieramenti contrapposti e non vi è alcuna figura di *villain* è perché il conflitto è tutto interno a Heriot. Il tema del disordine metafisico, reso tangibile da Shakespeare attraverso l'immensa invenzione della tempesta, della rivolta degli elementi, è assente nel libro di Stow. Qui inizialmente non c'è che Heriot a combattere contro i propri impulsi distruttivi per poi, conquistata la sua rivelazione nella sofferenza, arrendersi alla propria nuova, composita, identità di uomo australiano e morire da aborigeno.

A questo punto però la storia del missionario si è fatta esemplare. La parabola d'identità si generalizza via via che egli acquisisce consapevolezza del fatto che nell'uomo bianco deve estinguersi la componente autoritaria e arrogante: che è come dire la sua componente «colonizzatrice». Coerentemente, con una scelta tra il francescano e il buddi-

sta, al termine del proprio calvario Heriot rifiuta ogni tipo di violenza sugli esseri viventi (p. 122). Sulle pareti di una caverna - che, come la «*cave*» di Everyman,[vi] costituisce la meta finale della peregrinazione - Heriot vede rappresentato in un graffito il dio aborigeno Wolaro. L'entità è raffigurata priva di bocca, dettaglio che il vecchio interpreta come rifiuto di ogni aggressività, persino di quella «naturale» finalizzata al nutrimento. Il «*rainbow serpent*» che circonda il capo della divinità coniuga simbologia orientale e simbologia occidentale, sancisce l'unione, la reintegrazione fra cielo e terra e fra mondi diversi, sottolineata poi dalla frase finale di Heriot: «*My soul [...] is a strange country*» (p. 126). *Landscape* e *mindscape* sono giunti a unità.

Fra realismo e parabola

Non è però senza dolore che l'episodio individuale si amplia progressivamente fino a raggiungere la forma dell'apologo, della parabola.

La prima parte del libro fa ricorso a uno stile incredibilmente descrittivo, quasi fotografico. Il realismo esasperato, tipico peraltro di moltissima letteratura australiana, cede però gradualmente il passo a una dimensione sempre più marcatamente astratta e simbolica. Non è una coincidenza che, oltre a quella shakespeariana, una delle fonti letterarie più presenti in *To the Islands* sia *Everyman*. È proprio con le parole di Everyman che Heriot, accingendosi a intraprendere il suo viaggio verso l'ignoto, saluta Justin, la sua guida spirituale aborigena: «*Welcome, my Good Deeds,» whispered Heriot. «Now I hear thy voice, I weep for very sweetness of love*».[vii]

Agostino Lombardo ricorda che «Re Lear, *pur nella sua modernità, dimostra come poche altre opere la continuità tra teatro medioevale e teatro elisabettiano*».[viii] Chiamando in causa *Everyman*, Heriot sembra autodesignarsi rappresentante dell'umanità (o almeno di una cospicua parte di essa). E come in un *morality play* (o nel *Pilgrim's Progress*, o nella *Faerie Queene*), il viaggio è costellato di luoghi e incontri simbolici[ix] che marcano altrettante stazioni di un tragitto spirituale da cui il protagonista distilla essenze morali.

[vi] Cfr. *Everyman*, vv. 792-3: «*For into this cave must I creep / And turn to earth, and there to sleep*».

[vii] *To the Islands*, p. 47; *Everyman*, vv. 634-5.

[viii] Agostino Lombardo, *Strehler e Shakespeare*, Roma, Bulzoni, 1992, p. 42.

[ix] Penso alla «*Gloucester figure*» dell'«*old man Galumbu*» che, quasi cieco, degradato, improbabilmente saggio, canta la sua nenia aborigena, prefigurando la futura condizione d'impotenza di Heriot: «*The old man stopped singing and looked towards [Heriot]. He had the face of a pleasant child, happy and rather helpless, with his white hair cut [...] in a fringe, his wide-set eyes staring innocently from below tangled brows. The innocence of the eyes was their emptiness, for he was three-quarters blind, whether from trachoma of from leprosy Heriot no longer remembered.*» (p. 18); o all'assassino Rusty, nel quale si rispecchia la colpa personale del protagonista (p. 85 sgg.), o al successivo ritrovamento della missione fantasma di Gurandja (p. 104 sgg.), in cui si riflette invece la sua colpa razziale.

A una lettura insieme concreta e paradigmatica della realtà si prestano magnificamente, è quasi inutile dirlo, le inquietanti peculiarità della natura australiana,[x] che finiscono per provocare in Heriot una misteriosa empatia. Come nella tragedia di Shakespeare l'intreccio fra micro e macrocosmo fa sì che individuo, *body politic*, natura costituiscano una totalità inscindibile (anche a questo alludono gli «*holy chords [...] which are too intrince t'unloose*» di cui parla Kent - II, ii, *72-3*), così in Stow, con una implicita accettazione del buddismo Zen, si insinua quasi una concezione unitaria del cosmo paradossalmente non priva di affinità con quella medioevale ed elisabettiana.

A questo punto d'arrivo si giunge però al termine di una lunga contesa fra natura (australiana) e cultura (europea).

Cultura e natura[xi]

Tale conflitto è introdotto senza preamboli, in termini molto fisici e tangibili, proprio in apertura di narrazione:

> *Oppressed by its thatch, the hot square room had a mustiness of the tropics. On the shelves of the rough bookcase Heriot's learning was mouldering away, in Oxford Books of this and that, and old fashioned dictionaries, all showing more or less the visitations of insects and mildew. Collecting himself from sleep, returning to his life, he said to the lizard: «The sixty-seventh year of my age. Rien n'égale en longueur les boiteuses journées» -. (p. 1)*

Niente può lo *spleen* di Baudelaire[xii] contro il *bush* australiano. La natura, come la muffa

---

[x] Stow vede nella natura australiana un simbolo sovraculturale della condizione umana: «*What in the end I see in Australia is an enormous symbol: a symbol for the whole earth, at all times, both before and during the history of man. And because of its barrenness and absolute simplicity, a truer and broader symbol of the human environment than, I believe, any European writer could create from the complex material of Europe [...]. In its skeletal passivity, it will haunt and it will endure*» (Randolph Stow, «Raw Material», *Westerly*, VI, 2, 1961, p. 5).

[xi] L'antinomia fra natura e cultura, pur non cessando di percorrere la letteratura australiana, trova però oggi nuove risposte. Per scegliere un esempio piuttosto recente, in *Fly Away Peter* (1982) di David Malouf il protagonista sembra stabilire un contrasto fra innocenza australiana e disincanto europeo in termini quasi jamesiani. Significativamente, però, l'uomo australiano riesce a dar vita a una sintesi: lo scarto fra natura e cultura si rivela infine solo apparente, smentendo il supposto dualismo. In altri termini, più che al tema dell'«esilio» dalla «madrepatria» culturale (sia essa l'Europa o, in senso più stretto, l'Inghilterra), tema vivissimo nello Heriot di Stow, Malouf e i nuovi narratori australiani pensano a una ricomposizione che coincide infine con una «reinvenzione» dell'identità. Tale riformulazione costituisce probabilmente un indice dell'acquisita maturità delle «nuove» letterature, uno dei cui cardini teorici fondamentali è il superamento (in linea con le tendenze globalizzanti del cosiddetto postmodernismo) della vecchia distinzione, eminentemente «coloniale», fra centro e periferia.

che distrugge materialmente i libri, ipoteca fin dalle prime righe la priorità sulla cultura in virtù della semplice forza, scarna ma indomabile, del sasso e dell'acqua. Un'immagine tipica del Taoismo vede la goccia scavare la pietra con lenta e metodica pazienza: e acqua e roccia sono i ricorrenti termini figurativi del dissennato conflitto di Heriot con la natura. L'assillante ricorrere di queste materie primordiali travalica ben presto in *To The Islands* la sfera del colorismo paesaggistico per denunciare la chiara intenzionalità simbolica dell'autore.[xiii]

Prima di comprendere l'inevitabilità del sincretismo, la necessità dell'umiliazione e della resa, Heriot, nel cuore selvaggio dell'Australia, adopera la propria cultura (una cultura più da critico letterario che da sacerdote, si direbbe) anche per isolarsi dagli altri, con conscia malafede, tramite cifrate rivelazioni dei propri segreti e delle proprie paure. «*You do me wrong to take me out of the grave*»,[xiv] dice Heriot, ricontestualizzando le parole di Lear, all'aborigeno Justin che non può comprenderlo. Un'altra traslata confessione ha luogo nell'inverosimile scambio di battute che intercorre fra lui e l'assassino Rusty, uno dei suoi «doppi», uno dei tanti specchi che incontra lungo il cammino di redenzione:

> *«You know a bit of poetry», Rusty said, with distrust.*
> *«I was a clever man», said Heriot strongly. «I knew a good deal. But I lost it all, looking after my huts and houses. And now they've ruined me». «Ah», said Heriot, laughing, «io fei giubetto a me delle mie case».*
> *«What's the joke, mate?»*
> *«My wit», said Heriot weakly. «My erudition. I knew French, too. «De nostre mal personne ne s'en rie. Mais priez dieu que tous nous veuille absouldre»».*
> *«Go on».*
> *«I knew Spanish,' Heriot boasted, «y se yo bien que muero por solo aquello que morir espero»».*
> *«You knew a lot», the stranger granted.*

[xii] Il rimando è alla poesia LXXVI della sezione «Spleen et Idéal» de *Les fleurs du Mal*.

[xiii] Scegliamo quasi a caso una delle tante descrizioni naturali in cui la ripetitività ci sembra suggerire che l'autore - adottando una tecnica decisamente lawrenciana - si proponga effetti più ipnotici che pittorici:

> *Before dark Justin and Heriot entered the hills, passing a wide* pool *at the mouth of a gorge and directing the horses along the flat shelves of* rock *above it. Beyond the* pool, *glimmering greyly among spidery pandanus, the stream broke over rapids, the* cliff *above grew steadily huger, until there was only a narrow echoing chasm with a strip of grey sky over it and deep shadow filled with the rush of* water *all around. Great* boulders, *cast down from the* crumbling cliffs, *lay across the* rock *platforms, and the horses slithered and snorted, sliding past* chunks of stone *twice as high as themselves. In the stillness that overlaid and crushed all sounds of horses and* water, *Heriot sang softly and interminably to himself. Then the* stream *took a bend and widened into another* pool *between* cliffs *vaster and more silent than those the men had passed. There Justin pulled up, Heriot following him. A* stone, *kicked from Albert Creek's hoof, rolled and dropped with a sound that the* cliffs *threw back as a gun shot* (p. 49) *Corsivi aggiunti.*

[xiv] *To the Islands*, p. 60; *King Lear,* IV, vii, 45.

> *«I knew German. Owe war sint verswunden alliu miniu jar! Ist mir min leben getroumet, oder ist ez war?»*
> *Rusty shook his head, baffled. «Quod nunc es fueram, famosus in orbe, viator, et quod nunc ego sum, tuque futuris eris. That's Latin.» explained Heriot, laughing feebly. «I've forgotten my Greek. Thalassa! Thalassa! That will be useful soon» (pp. 87-88).*

In questa giustapposizione di frammenti non c'è un singolo riferimento che non rimandi all'idea della solitudine e della morte.[xv] Questa raffica di citazioni in cui l'eredità europea sembra circoscriversi alla funzione di viatico per un moribondo è, per inciso, uno dei momenti in cui più forte si avverte nel testo la presenza di un'altra fonte, *The Waste Land* di T. S. Eliot. E sembra di poter definire eliotiano anche il tentato innesto tra religiosità occidentale e religiosità orientale: tra Sant'Agostino e le *Upanishad*, per rimanere nei termini presentati in *The Waste Land* appunto.

Sincretismo

La fertilità emotiva perduta sembra recuperata in un'intensa scena in cui elemento umano e *spiritus loci* si fondono nella figura di una vecchia aborigena cieca il cui contatto ravviva in Heriot, uomo di fede, la virtù della carità:

> *He realized then that she was blind, and was filled with penitence, and went back to his camp under the rock where the foodbag was, and with his knife hacked open one of the precious tins. And he took it back to her and he pushed pieces into her loose mouth. At first she struggled weakly to keep him away and turned her head from him [...]. But then she tasted meat, and swallowed it, and turned to him with a grin that disclosed her great gums and the worndown remnants of teeth just showing through them. He fed her until she was satisfied, and then she reached out and touched his shoulder with her head, and leaned over and rested her forehead there. In that way they sat for what seemed a long time in that timeless place, naked brown woman by naked white man, and he stroked the loose skin of her back with tenderness, wanting to laugh, wanting to weep. (p. 75-6)*

A questa unione fra bianco e nero corrisponde quasi immediatamente un implicito tentativo di sincretismo culturale: Heriot, ormai saggio, ormai folle come il re shakespea-

[xv] I rimandi si riferiscono: al suicida dantesco distrutto dalla brama di possesso (*Inferno*, XIII, 151); all'*Epitaphe Villon - Ballade des pendus* (vv. 9-10), in cui è descritta l'attesa di un'impiccagione; al prigioniero della *Canción* di Garcilaso de la Vega, che muore in esilio in terra deserta; al viaggio di espiazione di Walther Von Der Vogelweide (c.1160-c.1227) che aspira, dopo la morte, alla salvezza eterna; ad Alcuino che chiede a chi passerà davanti alla sua tomba di pregare per lui; ai mercenari greci che, reduci dalla battaglia di Cunassa (Senofonte, *Anabasi*, libro IV, cap. VII), dopo aver attraversato l'Asia Minore, giungono in vista del Mar Nero (il riferimento è qui alle isole marine, alle isole della morte verso cui Heriot consciamente si sta dirigendo).

riano, canta, su una base di musica aborigena (*«a corroboree tune of tearing sadness»*, p. 77) alcuni versi del *Lyke-Wake Dirge*, l'anonimo canto funebre del XV secolo che parla della veglia al corpo avvolto nel sudario, del viaggio dell'anima, dell'esigenza della carità:

> *If ever thou gavest meat or drink,*
> *Every nighte and alle,*
> *The fire shall never make thee shrink*
> *And Christe receive thy saule. (p. 84)*

Ma la semplice dimensione cristiana non basta più al missionario. Nella nuova religione naturale che va acquisendo comincia a essere avvertibile un'eco del panteismo aborigeno:

> *«If I had strength», Heriot said, «I could go to those cliffs and break them. Then there'd be boulders, and I'd break them, and break them into smaller stones, and break them into pebbles».*
> *«Go ahead, if it'll shut your mouth while you're doing it».*
> *«Then I'd break the pebbles until there were molecules, and break the molecules into atoms».*
> *«Jesus, you're mad».*
> *«Then I'd break the atoms. They all have their moons, did you know, spinning round their own sun. I'd take that sun and break it into its protons and neutrons, and take the innermost of them and break it -»*
> *«Well, go on, finish your bloody breaking».*
> *«And what if that should be God?»*
> *The man came back and sat down hopelessly.*
> *«The stone I killed him with», said Heriot, «was full of God». (p. 89).*

La lezione morale è giunta a segno. L'egoismo e la caparbietà di Heriot sono superati, assorbiti dall'istanza che l'uomo australiano costruisca la propria novità su radici ancestrali. La parabola si è sufficientemente ampliata, tanto da rendere inutile un *sub-plot*[xvi] che ne

[xvi] È il caso di accennare almeno in nota a un altro dei tratti più vividi e discussi del *King Lear*: l'uso del *fool*. Anche la funzione che Shakespeare riserva a tale figura qui sembra essere ridimensionata e semplificata. L'aborigeno Justin è l'unico personaggio che potrebbe aspirare al berretto a sonagli, ma in certe circostanze sembra piuttosto che egli costituisca una replica della figura ormai materna di Cordelia nei momenti in cui Lear subisce una vera regressione infantile. Sullo strano vincolo che unisce il *Fool* e Cordelia, un rapporto molto dibattuto fra gli studiosi del *King Lear*, si veda quanto scriveva Giorgio Strehler negli appunti di lavoro per l'allestimento del dramma nella stagione 1972-73: *«La verità però più segreta per me è questa: il Fool è la persistenza di un bene che è stato cacciato via. C'è nel legame Fool-Lear una tenacia profonda e inesprimibile di affetti, di complicità ed anche di «tenerezza» a un certo punto. E poiché il «bene» - per noi - era quello di Cordelia cacciata, come per altro verso quello di Kent cacciato anch'esso, ecco che il Fool «tiene luogo» di questo bene in altro modo. È il bene rimasto, il rapporto umano rimasto e che rimarrà. Appunto la persistenza»* (Giorgio Strehler, *Insce-*

riverberi ulteriormente il significato, generalizzandola. Piuttosto che attraverso una storia parallela dotata della consistenza e dell'unitarietà della vicenda di Gloucester, in *To the Islands* le associazioni fra caso individuale e situazione generale vengono instaurate da una rete di indizi sparsi, di rimandi narrativi. Una tecnica a incastro, simile a quella a cui fanno ricorso molti testi modernisti (oltre che, naturalmente, il cinema), permette di seguire contemporaneamente lo svolgersi di più situazioni ponendole in mutua relazione simbolica.[xvii]

Nella lettura di questo libro a un primo sguardo così realistico (e che comunque mantiene fino in fondo una grande vivezza nella presentazione dei dettagli) si giunge infine a diffidare anche di quegli aspetti che parrebbero dotati di un interesse soprattutto turistico.

Imagery animale

To The Islands, come la sua fonte shakespeariana (né il *Lear* di Edward Bond, fra qualche anno, farà eccezione), presenta un'esuberante *imagery* animale. La sola pagina d'apertura offre almeno una dozzina di riferimenti zoologici. Il fatto, naturalmente, non sorprende se si tiene conto della proverbiale ridondanza della fauna australiana.

Anche in questo caso, comunque, è difficile pensare a semplici tocchi pittoreschi. Va infatti ricordato che nella religione degli aborigeni d'Australia gli animali sono legati a concezioni totemiche che stabiliscono una relazione diretta tra mondo fisico e società umana. Il primo animale su cui Heriot posa lo sguardo al suo risveglio è una «*lizard*». Quando più avanti nella narrazione egli vedrà se stesso «*come una lucertolina*» («*For death was his one thought and destination, and he saw himself now as a minute lizard in the grass, over which death hovered and hung like a hawk, delaying the strike out of delight in its own power*»; p. 115), siamo sicuri che a un qualche livello agisca il ricordo della desolata constatazione di Gloucester («*As flies to wanton boys, are we to th'Gods; They kill us for their sport.*» IV, i, 36-7); ma nel contesto presente è anche suggestivo, e forse non del tutto gratuito, vedere in queste parole una sorta di affiliazione totemica.

---

nare Shakespeare, Roma, Bulzoni, 1992, pp. 92-3). Ecco, Justin può probabilmente rilevare gli aspetti del *fool* colti così bene da Strehler. Quanto al resto, Justin è certo saggio, ma di una saggezza che non si esplica in funambolismi verbali e concettuali. La sua è la sapienza fattuale di chi non possiede una cultura scritta ma è in grado di leggere direttamente i segni della natura. Per cui si è tentati di concludere, e l'affermazione è meno provocatoria di quanto possa sembrare, che in *To the Islands* il *fool* (almeno in una delle sue molte funzioni, quella, di cui parla Giorgio Melchiori, di suscitare rimorso e illuminazione) sia il paesaggio australiano.

[xvii] Si veda il vero montaggio in parallelo che ha luogo nell'ultima sezione del romanzo. Quanto al riferimento al Modernismo, basterà ricorrere ai due esempi più ovvi e più citati: la processione del Viceré nel decimo episodio di *Ulysses* e il rapporto telepatico che, in *Mrs* Dalloway, unisce la protagonista eponima a Septimus Warren.

Shakespeare ha alle spalle la tradizione degli emblemi e quella più antica dei bestiari medioevali; dietro Stow agisce invece, oltre alla religione aborigena cui s'è accennato, la dottrina Zen che promette la sintonia, l'identificazione dell'uomo con alcuni aspetti della natura.

Una lotta impari

Probabilmente le unità qui esaminate non sono pienamente confrontabili, in quanto non omogenee. Da una parte siamo in presenza di un'opera drammatica, dall'altra di un romanzo. Vero è che, come s'è accennato, la narrazione di Stow adotta una tecnica di brevi scene alternate la cui dinamica può anche ricordare la tipica libertà di movimento che il teatro elisabettiano eredita da quello medioevale e l'illusione di simultaneità che ne consegue. Vero anche che Stow adopera spesso una prosa definibile come «poetica», in quanto la reiterazione ritmica e la variazione modulare richiamano tecniche solitamente associate all'uso poetico del linguaggio. Ma il problema, s'intende, non è solo di approccio o di generi letterari: riguarda anche un incolmabile divario di qualità estetica (niente, per dirla nel modo più diretto possibile, può essere paragonato al *King Lear*).

Può sembrare ingeneroso aver utilizzato *To the Islands* quasi esclusivamente a livello di sintomo, di reagente in quel complicato processo chimico che è la formazione di una letteratura nazionale. A ben guardare, però, anche così la funzione attribuita al libro di Stow non è irrilevante. Può anzi acquistare in importanza proprio per il suo inserirsi in un problema nodale che riguarda il futuro della letteratura (e forse anche della lingua) inglese. Se per letteratura inglese cominciamo a intendere *tutte* le letterature *scritte in inglese,* tra cui quelle cosiddette emergenti o «del Commonwealth» o «postcoloniali» o quant'altro, possiamo dar ragione ad Alastair Fowler[xviii] il quale sostiene che, qualora si accetti di entrare in questa prospettiva, la letteratura «inglese» si trova ora, probabilmente, soltanto agli inizi. Ma l'aspetto che qui ci riguarda è che Shakespeare, lungi dal costituire l'imbalsamato cuore di un canone superato e sempre più posto in discussione, continua a proporsi, nonostante la sua imbarazzante inarrivabilità, come un eccellente catalizzatore, come un formidabile punto di partenza.

The Eye of The Storm

Il rapporto che Stow istituisce con il *King Lear* è arrogante ai limiti dell'incoscienza: un autore appena ventiduenne si confronta con uno dei miti che intridono l'immaginario moderno e lo innesta nel corpo di una cultura letteraria largamente da inventare. Nella sua «reincarnazione» australiana, Lear/Heriot si presta infatti a esprimere una meditazione sulle possibilità che vanno aprendosi a una letteratura in via di formazione; è costretto, in

[xviii] Alastair Fowler, *A History of English Literature* (1987), Blackwell, Oxford, 1989 (rev.), p. 382.

qualche misura, a vestire i panni dell'intellettuale postcoloniale. Pur non facendo ricorso a corrispondenze puntuali, Stow fa sì che i termini del rapporto fra il proprio romanzo e la fonte shakespeariana siano comunque immediatamente identificabili.

L'approccio di Patrick White (1912-1990), scrittore più sofisticato e, fattore difficilmente trascurabile, ormai sessantenne al momento della stesura del testo, si fonda invece su allusioni più indirette o - ma questo non costituisce un vantaggio - più scoperte ma astutamente fuorvianti. In *The Eye of the Storm* (1973)[xix] la tragedia di Shakespeare viene infatti espressamente citata o apertamente evocata a livello tematico (uno dei protagonisti, Basil, è per esempio un attore famoso che ricorda a ogni piè sospinto di essersi misurato, fallendo, con l'interpretazione del personaggio del vecchio re); eppure il rapporto fra il *King Lear* e il romanzo di White rimane sfuggente, si attesta su livelli di ambiguità che costringono il lettore a riaggiustamenti, a reintepretazioni continue, anche perché l'autore ha acquisito una volta per tutte dal Modernismo un linguaggio complesso, articolato, opaco. Egli stesso parla di personaggi «*struggling through the wicked jungle of language*» (p. 72), di parole proteiformi, polisemiche, che possono essere usate come «*palizzate, cortine fumogene, pugnali, pietre*». [xx]

C'è del marcio a Sydney

Non ci troviamo più nel *bush* o nel cuore desertico dell'Australia. Ora siamo a Sydney, ennesimo ambiente urbano che va ad allinearsi ai tanti di cui la letteratura moderna ha disseminato le proprie mappe. Centro del romanzo - e di gran parte dell'azione, per quanto di azione si possa parlare - è la camera da letto in cui da quindici anni giace immobilizzata Elizabeth Hunter, signora ricca, anziana, in punto di morte. Un tempo eccezionalmente bella, Elizabeth, che conserva memorie di un passato ipotecato dalla frivolezza e dal cinismo, è ora circondata da un piccolo esercito di infermiere e inservienti. La sua cuoca, Lotte Lippmann, è un'ebrea tedesca scampata ai campi di concentramento, esperienza che ha impresso a fuoco nella sua mente scene terrificanti. Anziana e massiccia, Lotte è un'ex-cantante e ballerina di varietà leggero che periodicamente, tragico e corpulento clown, si esibisce per la signora Hunter, peraltro ormai pressoché cieca.

[xix] L'edizione di *The Eye of the Storm* (1973) a cui si fa riferimento in queste pagine è London, Vintage Books, 1995, a cui si riferiscono i numeri di pagina/e che, entro parentesi tonde, seguono in testo le citazioni.

[xx] Sulla inadeguatezza e sull'insidiosa versatilità del linguaggio riflette Mr Wyburd, legale della famiglia Hunter, nel momento in cui apprende di dover comunicare a Elizabeth la possibilità di un trasferimento all'ospizio: «*As for Arnold Wyburd, he realized he had lost his faith in words, when his life of usefulness had depended on them: they could be used as fences, smoke-screens, knives and stones; they could take the shape of comforting hot water bottles; but if ever you thought they were about to help you open a door into the truth, you found, instead of a lighted room, a dark void you hadn't the courage to enter*» (p. 267).

Quando il romanzo si apre, Elizabeth Hunter è in attesa che giungano dall'Europa i suoi due figli non più giovani: Dorothy, divenuta principessa in Francia grazie a un matrimonio senza amore (in questo romanzo l'amore non è di casa, quasi nessuno si ama), e Basil, attore di successo sulla china del tramonto fisico e forse anche artistico.

Mentre Elizabeth, in una situazione beckettiana di morte in vita, continua, grazie a una sovrumana volontà e a un intuito non troppo dissimile dall'onniscienza, a dominare tutti coloro che le vivono accanto, Dorothy e Basil pensano, con incrollabile senso pratico, all'eredità: per ridurre le spese, a loro avviso stravaganti, del suo mantenimento (già: quanti cavalieri avrà Re Lear?) progettano di far ricoverare la madre in un istituto per anziani. In attesa che all'istituto si liberi un posto (cioè che uno degli ospiti si decida a morire), Dorothy e Basil si stabiliscono per un breve periodo in una delle case della loro infanzia, ormai venduta a una famiglia di povera gente. Dal contatto con la vita dura, semplice e concreta dei loro ospiti, Dorothy e Basil - smentendo mille precedenti romanzeschi - non ricavano però l'illuminazione che il lettore ingenuo potrebbe attendersi. Infine la madre muore prima che sia possibile il suo trasferimento all'ospizio, i fratelli ne ereditano le sostanze senza che niente li faccia deflettere dal loro arido egoismo, le infermiere trovano altri impieghi mentre, con un ultimo micidiale colpo di teatro, Lotte, la cuoca-ballerina, si svena nella vasca da bagno.

Sotto questa superficie dotata a tratti di uno squallore degno di un romanzo di Graham Greene, si agita tutto un mondo di ricordi, quasi sempre carichi di frustrazioni e negatività, di amori mancati, di rapporti umani e familiari caratterizzati da ostilità e meschinità. Quasi tutti i personaggi, maggiori o minori, si vedono concesso l'onore di un siparietto, di una scena tutta per sé, di un ricordo, almeno, che li veda protagonisti per porzioni più o meno lunghe del testo. Ed è a uno di questi ricordi che il titolo del libro allude: durante una breve vacanza su un'isoletta, Elizabeth Hunter si è trovata, molti anni prima (quanti?), nel cuore di una tempesta apocalittica, anzi letteralmente nell'occhio del ciclone, una zona di quiete spettrale, ultraterrena, al centro perfetto di una bufera che rappresenta figurativamente il turbine in cui la vita avvolge lei e gli altri personaggi. Inutile aspettarsi che White descriva l'esperienza essenzialmente mistica provata dalla protagonista: l'unico elemento chiaro è che, in virtù di questa conoscenza ben più che sensoriale, di questa bizzarra predestinazione di cui è stata fatta oggetto, Elizabeth Hunter viene come elevata al di sopra degli altri personaggi. Elizabeth *ha capito*, e ciò le conferisce un distacco dalla vita e un carisma tanto indubbio quanto indefinito.

Queen Lear

Ma dov'è il King Lear?

L'unico personaggio che in questo testo può aspirare a vestire i panni del re shakespeariano è naturalmente quello di Elizabeth Hunter, che domina su tutti i comprimari e che è presente anche nelle scene in cui non compare, essendo ben viva nei pensieri e nelle preoccupazioni - molto spesso nell'aperta avversione - di tutti gli altri. Già così White ri-

vela la sua diversità, il suo taglio obliquo della storia rispetto al trattamento riservatole da Randolph Stow: il re, tanto per cominciare, è una regina, e inoltre, quantunque morente, conserva intatto il proprio immenso potere. La sua regalità è sì cosa passata, ma gli strumenti del romanziere la ricostruiscono tramite una serie di flashback che ripropongono la sua trascorsa bellezza e il suo indubbio ascendente sui propri simili.

Non abbiamo tre figlie femmine, e meno che mai una figlia «buona», sempre che non si cerchi un corrispettivo di Cordelia in qualcuna delle infermiere, peraltro legate a Elizabeth da un neutro rapporto professionale e, se mai, da una vaga *pietas* troppo spesso intrecciata a sentimenti di ribrezzo o quantomeno di intimorita soggezione. È significativo, a questo proposito, che la più giovane delle infermiere, Sister Manhood (che comunque, con la sua carnalità piuttosto scervellata e la sua notevole confusione mentale sarebbe una ben strana Cordelia), sia sottoposta da Elizabeth a una prova d'amore - «*Do you love me, Nurse?*», p. 458 - che, lungi dal ricordare le attestazioni d'affetto sciaguratamente sollecitate da Lear alle proprie figlie, consiste nella richiesta di lasciare a portata di mano della vecchia signora il flacone delle pillole di sonnifero in vista di un possibile suicidio.

Questo peculiare «re», inoltre, non si lascia certo ingannare dai discorsi né desidera disfarsi del regno (l'eredità) prima di essere morto. Certo, anche Elizabeth è stata illuminata e forse resa saggia nel corso di una prova terribile collegata a una tempesta non meno reale che simbolica: ma non sembra che ciò produca effetti palpabili. Il «re» si porta infatti la sua illuminazione, quale che essa sia stata, nella tomba.

Come si vede, il mondo di crudeltà evocato da Patrick White offre analogie con quello del *King Lear* shakespeariano, ma ne esclude accuratamente il finale che, per amaro che sia, offre comunque un'esile speranza: in *The Eye of the Storm* dalle rovine del vecchio ordine non emerge un Edgar (né uno Heriot), non si salvano quelli che, nelle parole di Agostino Lombardo, sono i «*/.../ valori che alcuni personaggi del* Re Lear *scoprono e incarnano per sé e per gli altri: la solidarietà, la giustizia, l'amore, la pietà*».[xxi] I figli di Elizabeth/Lear non sono che parodie degradate delle ingrate figlie shakespeariane, a loro modo comunque grandi nella loro crudeltà: Dorothy è una principessa, ma è diventata tale grazie a un matrimonio d'interesse fulmineamente naufragato; Basil è «re» solo nel nome e solo perché come attore aspira, inanellando frustrazioni e fallimenti, a interpretare la parte di Lear. Lo stesso Fool, magistrale contributo di Shakespeare alle tradizionali versioni della storia di Leir, è qui incapsulato in una dimensione novecentesca che coniuga il patetico e il grottesco: se dobbiamo infatti credere che il Fool trovi una replica nella figura della ballerina di varietà Lotte Lippmann, alla scomparsa del buffone shakespeariano - una scomparsa che tanto ha fatto discutere lettori e critici - si contrappone qui un penoso suicidio in scena con un coltellaccio da cucina.

[xxi] Agostino Lombardo, *Presentazione* a *Re Lear*, Milano, Garzanti, 1991, p. XLV.

La fine dell'innocenza

E allora la sensazione che ne ricaviamo è che White adoperi i suoi rimandi a Shakespeare per dirci che la tragedia, con le sue umane e crudeli sconfitte, ma anche con la sua terribile nobiltà, non si applica più al nostro mondo. La meschinità ha avvolto le relazioni interpersonali: la trascendenza, peraltro già così problematica da definirsi nel *King Lear* (e, se è per questo, nell'intero canone shakespeariano), non esiste più o, se esiste, è esperibile solo individualmente: è incomunicabile e quindi, in ultima istanza, inutile.

Ma ancora una volta Shakespeare come cuore del canone sopravvive: sopravvive negativamente, sotto forma di nostalgia per l'irreparabile perdita di una integrità umana e artistica che non è quasi più neanche un ricordo. Ed è naturale che sia Basil, attore famoso e appassito dongiovanni, a essere ossessionato e a ossessionarci con i suoi continui riferimenti al *King Lear* e ai propri disastrosi tentativi di interpretarne il personaggio: un personaggio che ai suoi occhi appare come una «*stony, perhaps unscalable mountain*» (p. 149).

Ritorna, come si vede, la *vexata quaestio* della irrappresentabilità di questa tragedia (tesi, appunto, che appare condivisa da Basil nel momento in cui evoca «*Lear the old unplayable*», p. 246).[xxii] La difficoltà di interpretare Lear sembra all'inizio solo una questione di *casting*: «*It occurred to him: only an old man should aspire to, and would be capable of enduring, the fissions of Lear, but an old man with the strength of youth*». (p. 319) Ma Basil per primo si rende conto che il problema non è risolvibile solo scritturando un attore adatto: «*Lear - [...] nobody has ever entirely succeeded as Lear, because I don't think he can be played by an actor - only by a gnarled, authentic man, as much a storm-tossed tree as flesh. [...] So he can probably never be played. [...] Blake could have, perhaps. Or Swift*». (p. 350) Ecco quindi che l'implicazione più generale è quella che siano ormai le nostre limitazioni di uomini contemporanei - se l'Australia di White intende essere, com'è, rappresentazione della condizione umana contemporanea - ad averci allontanato per sempre e senza appello da Shakespeare, lasciandoci solo il compito di contemplare con nostalgico, impotente rimpianto un'irrepetibile grandezza.

In *The Eye of the Storm*, a differenza che in *To the Islands*, non avvengono reintegrazioni. La natura non offre salvezza, mentre Sydney, come si è detto, non è che una delle tante metropoli moderne, ed è del tutto indifferente che questa particolare metropoli si situi in Australia piuttosto che altrove. Dal confronto proverbialmente jamesiano fra vecchio e nuovo mondo non emergono potenzialità rigeneranti; non vi è un universo senile e corrotto a cui opporre (neanche con tutta l'ironia possibile) un serbatoio di sensazioni fresche e «giovani».

A quindici anni dalla prima edizione del romanzo di Stow, White e la letteratura australiana ci dicono che Isabel Archer non abita più qui. O meglio: che Isabel Archer non abita ormai più da nessuna parte.

[xxii] Si veda Agostino Lombardo, «Irrapresentabile o illeggibile?», pp. 258-67 in *Il Re Lear di Shakespeare*, a cura di Giorgio Strehler, Verona, Bertani, 1973.

BIBLIOGRAFIA

Baudelaire Charles, *Les fleurs du Mal*, Alençon, Auguste Poulet-Malassis, 1857.

Adrian Mitchell, *The Tragedy of King Real*, in *Peace Plays*, a cura di S. Lowe, London, Methuen, 1985.

Bond Edward, *Lear* (1971), London, Methuen, 1972.

Bulla Guido, «Shakespeare e la nascita della letteratura australiana contemporanea», pp. 457-78 in *Shakespeare e il Novecento*, a cura di Agostino Lombardo, Roma, Bulzoni, 2002.

Eliot T.S., *The Waste Land*, London, Horace Liveright, 1922.

Fowler Alastair, *A History of English Literature* (1987), Blackwell, Oxford, 1989 (rev.).

Joyce James, *Ulysses*, Paris, Sylvia Beach, 1922.

Koch Christopher, *The Year of Living Dangerously*, Melbourne, Thomas Nelson, 1983.

Lombardo Agostino, "Irrappresentabile o illeggibile?", pp. 258-67 in *Il Re Lear di Shakespeare*, a cura di Giorgio Strehler, Verona, Bertani, 1973.

————————, *Presentazione* a *Re Lear*, Milano, Garzanti, 1991.

————————, *Strehler e Shakespeare*, Roma, Bulzoni, 1992, p. 42.

Malouf David, *Fly Away Peter* (1982).

King Lear (1971), regia di Peter Brook; prodotto da Michael Birkett e Mogens Skot-Hansen. Durata, 137'. Con Cyril Cusack (Albany); Susan Engel (Regan); Tom Fleming (Kent); Anne-Lise Gabold (Cordelia); Ian Hogg (Edmund); Søren Elung Jensen (Duke of Burgundy); Robert Langdon Lloyd (Edgar, as Robert Lloyd); Jack MacGowran (Fool); Patrick Magee (Cornwall); Paul Scofield (King Lear); Barry Stanton (Oswald); Alan Webb (Gloucester); Irene Worth (Goneril).

Ran (1985), regia di Akira Kurosawa; prodotto da Katsumi Furukawa, Serge Silberman, Masato Hara e Hisao Kurosawa; scritto da Akira Kurosawa, Hideo Oguni e Masato Ide. Durata, 162'. Con Tatsuya Nakadai; Akira Terao; Jinpachi Nezu; Daisuke Ryu; Mieko Harada; Yoshiko Miyazaki; Shinnosuke Ikehata in arte "Peter".

Randolph Stow, «Raw Material», *Westerly*, VI, 2, 1961, p. 5.

————————, *To the Islands* (1982; rev. 1983) Pan Books (Australia).

Sharrad Paul, «Pour mieux sauter: Christopher Koch's Novels in Relation to White, Stow and the Quest for a Post-colonial Fiction», *World Literature Written in English*, XXIII, 1, 1984, pp. 208-23.

Strehler Giorgio, *Inscenare Shakespeare*, Roma, Bulzoni, 1992.

White Patrick, *Voss*, Londra e New York nel 1957.

————————,*The Eye of the Storm* (1973) London, Vintage Books, 1995.

Woolf Virginia, *Mrs Dalloway*, London, Hogarth Press, 1925.

POPULAR WISDOM AND MARRIAGE CUSTOMS IN A PALESTINIAN VILLAGE: PROVERBS AND SAYINGS IN HILMA GRANQVIST´S WORK[1]

ROSANNA SIRIGNANO

Introduction

I am fully convinced that if we tried to look at reality with the eyes of the humble and uneducated then we would better understand our world. What is referred to as popular wisdom - proverbs, expressions, accounts, legends - provides us with invaluable teachings, advice and food for thought.

In this article I present an aspect of social life in Artas,[ii] a little village in the Palestinian West Bank, through an exploration of a key aspect of the local folk cultural heritage:

[i] *Palaistiniakí syzýgon*, pastel on paper by the Italo-Greek artist Eliana Vamvakinòs, inspired by Hilma Granqvist's photographs of a wedding in Artas. A recurring theme in the eclectic artist's works is «*the Individual who deals with the Otherness*», with explicit references to the Monad of Gottfried Wilhelm von Leibniz.

proverbs and sayings. These modes of communication play an important role in social interaction; in transmitting knowledge, wisdom and beliefs, and in explaining traditional practices from generation to generation. In general, in all Arab societies people use proverbs every day in social interaction, so they constitute an important lens through which the people's culture and worldview can be understood.

The proverbs that follow refer to Artas marriage customs and practices, as they were practiced in the early 20th century and documented by Hilma Granqvist. From 1925 to 1931 the renowned anthropologist carried out most part of her field research in this area of Palestine. She collated the results of her fieldwork in five monographs, all about the daily lives of the women of Artas.

Granqvist dedicated her first two works to the question of marriage and family life in all its phases. She followed the women she worked with in all the stages of their married lives, from the day when they moved out of their parent's house to their husband's house. Here they had to adapt themselves to their new position, particularly regarding their mother-in-law, their new husband, and, in a polygamous marriage, one or more a co-wives and their children.

Marriage conditions in a Palestinian village vol. I and vol. *II* were published respectively in 1931 and 1935 and occupy a unique place in Palestinian studies because of the detailed and accurate description of Artas marriage practices. These two books are also linguistically significant because of the high percentage of Palestinian Arabic material including marriage songs, proverbs, expressions and accounts. Most probably due to the cost of printing and editorial reasons, in her following books Granqvist couldn't quote her participants' Arabic speeches. For example, in *Birth and Childhood Among The Arabs. Studies in a Muhammadan village in Palestine* (1947) and *Child Problems among the Arabs* (1950), we can find only some random Arabic words.

After Granqvist's death, the Palestine Exploration Fund of London acquired all her field notes, including thousands of notes in Arabic. Since 2012 I have been transcribing and analysing these invaluable texts in order to extend our knowledge of Palestinian Arabic and to keep Granqvist's legacy alive.[iii] Granqvist herself was aware of the importance of learning the language of the people as the expression of their worldview, culture and beliefs.[iv] She let the women of Artas speak about themselves and their village: she gave them voice.

[ii] The Arabic transliteration is Arṭās but for reason of convenience and to make the toponym recognizable I use the current transliteration «Artas».

[iii] See R. Sirignano, «Mother and Child in Palestine: the Artas material in Hilma Granqvist's Nachlass at the Palestine Exploration Fund», *Studi Interculturali* 3/2013, pp. 159-81.

[iv] Hilma Granqvist learnt Palestinian Arabic from Mr Wahby (first name unknown), a Palestinian Arab who spoke English. It is known that he was educated in Russia where he met his Palestinian wife. Because of a misunderstanding between myself and the anthropologist Shelagh Weir, who kindly gave me this information, in my previous article (Sirignano 2013) I wrote that, «*his wife*

Most of the women speeches quoted in her works belong to her «scientific committee», as she used to call it. It was composed of Louise Baldensperger, an Alsatian lady who has been living in Artas for 30 years, ʿAlya, a blind widow, and Ḥamdīye, a widow who used to work as a maid for Louise Baldensperger.[v]

The transcription and analysis of the Arabic handwritten notes give us the possibility to create a corpus of oral popular literature, important for shedding light both on the linguistic and cultural practices of the time.

As explained above, this article focuses on marriage customs and celebrations, which always reflect the traditional religious and cultural conception of a social system.

It is widely known that the conception of marriage and family is built on more than mere natural facts. The values embedded in indigenous social systems determine matrimonial relationship and peoples' attitudes to marriage. The marriage law itself results from individual choices and social and economical constraints.[vi] Marriage represents the solid basis and central social unity of the family, and families are the bricks which make up the social whole. If the foundation is strong the whole system is consequently strong. Thus the relationship between the spouses is supposed to be solid enough to guarantee a lasting family life which, in turn, strengthens and reinforces social boundaries. Every member of a society must play their specific role to guarantee the survival, unity and strength of the whole community.

Let us be guided by popular culture to explore an aspect of Palestinian village social life in the 1930's.

This article is a critical reading of Granqvist's transcription and English translation of a selection of Artas proverbs and sayings taken from her «marriage» work. I have divided the proverbs by subject matter, following the chapter structure in the two *Marrriage Conditions* volumes.

Since proverbs are multifunctional and flexible instruments of everyday reasoning, they can be used in different contexts with a different meaning. Where needed I have explained the following proverb according to Granqvist's participants' usage.

Where possible I compare Artas Palestinian proverbs to Italian proverbs and expressions, which have built a large part of my education in the name of popular wisdom transmitted to me by my grandmothers, Rosa and Maria, to whom this article is dedicated.

Olga was the Head of Schools for the West Bank under the Jordanian». Olga was Wahby's daughter and not his wife.

[v] Detailed information about the three women can be found in: Granqvist 1947, pp. 21-5 and in Sirignano 2013, pp. 164-5.

[vi] See Benokraitis, Nijole, *Marriage and families. Changes, choices and costraints,* Prentice Hall. (2007).

THE AGE OF MARRIAGE:[vii]

1) bōxuḏha lannha zġīre bitnišš il-ǧāǧ ᶜan il-masṭabe
I marry her even if she can only chase the hens from the sitting place.

In Artas, or indeed across Palestine, people don´t describe age by giving the number of the years. Granqvist lists several expressions which describe people's ages.[viii] There is a correlation between the taxonomy of age expressions and the way of life of Artas villagers. For example:

birudd il-hāmle: «he chases the animals» i.e. he is able to prevent the animals from running away, from spoiling the garden etc. (masculine age expression);

btnāwil il-ġaraḍ w bitrudd il-hāmle bitniš il-ǧāǧ ᶜan il-masṭabe: «she hands things and chases the animals; she drives the chickens away from the sitting place» (equivalent feminine age expression).[ix] These two age expressions indicate that children have different duties depending on their age. The age expression mentioned in the proverbs above indicates that a young bride is much better than an old one.

REASON FOR CHILD AND EARLY MARRIAGE:

2) yā māxiḏ iz-zġār yā ġālib it-tuǧǧār[x]
Granqvist gives the following translation: «*How clever he is who takes young brides. He has got the better of the merchants*». I personally suggest a more precise translation: «The one who takes young brides is a better merchant», since *ġālib* literally means «preponderant, dominant».

Men prefer a young bride to an old one for several reasons. One could be to do with the expense of the wedding. It is worth noting that the bridegroom is compared to a merchant and therefore marriage is considered a business transaction, probably because of the payment of the *mahr* (bride price).

3) iz-zġīr bistwi w il-kbīr biltwi[xi]
The young one ripens and the grown-up one becomes bent

[vii] Granqvist 1931, pp. 35, 43.
[viii] *ibid.*, pp. 36-7.
[ix] *ibid.*, p. 36.
[x] *ibid.*, p. 43. I changed Granqvist's trascription's : *yā mēxeḏ iz-zġār yā ġāleb it-tuǧǧār,* according to the Palestinian vowel system. For all the grammatical remarks the book of reference is Ulrich Seeger, *Der arabische Dialekt der Dörfer um Ramallah,* Teil 3: Grammatik, Harrassowitz Verlag, 2003.
[xi] Granqvist 1931, p. 43.

Frequently the mother requires a young bride for her son in order to receive help for work in the home. Since the *fellaḥīn* (peasants) don't usually have a servant, there is nothing better for a man to marry than a young girl.

THE CHOICE OF A BRIDE:[xii]

4) iš-šunnār il-imkaḥḥal zayy il-ᶜaṣfūr il-bsēsi[xiii]

Is a partridge with blackened eyes like the common sparrow?

Both men and women don't have much freedom in choosing a partner. Parents usually make the decision because of practical interests. This saying was quoted by ᶜAlya to explain the feeling of a girl called Ṣabḥa. According to her father's will, she had to marry her cousin (i.e. father's brother's son). Ṣabḥa hoped to marry another man but her father, even on his death-bed, wouldn't change his mind. This saying means that men are not interchangeable and marrying someone without affection is different from marrying a beloved one.

5) banāt ḥawa w ādam ičtār[xiv]

Adam and Eve's daughters are many

This proverb occurs often in *Marriage conditions* in connection to accounts about different kinds of marriage dissolution. People comfort themselves that there will always be someone to marry, since women (*banāt)* are many.

For example, ᶜAlya narrates the story of a woman, Fāṭme, whose father betrothed her at birth[xv] to another newborn child, Smaᶜīn. Later both Fāṭme's parents died and her paternal uncle decided to marry her to someone else in order to pay his brother's debts. In this case Smaᶜīn's family understood the situation and replied: «*May God level your path, the daughters of Adam and Eve are many*».[xvi]

This expression reminds me a of southern Italian saying which goes «*L'uommn so' comm e piatti, uno ne rompi e cento n' accatti*» which means «men are like dishes, when one is broken you can buy hundreds more». People use this proverb to comfort a betrothed woman whose partner has just left her or a married woman who has just divorced.

6) il-hawā mā ilo dawā[xvii]

[xii] *ibid.*, pp. 52-62.

[xiii] *ibid.*, p. 53. The common Palestinian equivalent for «common sparrow» is ᶜ*aṣfūr il-fsēsi*.

[xiv] *ibid.*, pp. 25, 27, 59.

[xv] Betrothal at birth was a common practise in Artas, as explained by Hilma Granqvist. The girl betrothed at birth is called *aṭiyet iğ-ğōra,* «a gift from the pit», referring to chair with a large hole in the centre used in this area to give birth to children. See Granqvist 1931, pp. 25-32.

[xvi] *ibid.*, p. 27.

[xvii] *ibid.*, p. 61.

There is no medicine for love.

This proverb has the same meaning of «love is blind» or of the Italian proverb «*al cuor non si comanda*», which means «you can't rule the heart».

ᶜAlya used this proverb in connection with an account of a man called Xalīl ᶜōde who deserted his wife for years because he loved another woman.

Granqvist was not able to find much material about romantic love between men and women. Even the betrothal or wedding songs collected by her in Artas, were not originally from Artas but of Bedouin origin. As she explained it, this was probably because of fear about breaking the rules which build society. It is felt that the subversive and destabilizing force of love should not play a great role in a couple's union before marriage has taken place. As a result of a fusion of Islamic law and pre-Islamic cultural tradition, men and women are supposed to avoid seeing and speaking to each other before marriage in rural Palestine. Even if they are from the same village, or are cousins, as soon as they betroth they start avoiding each other. This not means that love does not exist, but if exists it has to be kept secret.[xviii]

The importance of the woman's origins

In the third chapter of the first volume of *Marriage conditions,* Granqvist investigates the criteria observed in choosing a bride. She quotes a list of advice and rules in the form of proverbs and sayings. Expressions 7 to 10[xix] refer to the importance of a good lineage, which is an additional guarantee for the future-wife's goodness and value. In Italy people say «*donna modesta, famiglia onesta*» which means «modest woman, honest family» to underline the importance of moral codes that codify female respectability and honour particularly in the case of unmarried virgins. It seems to me that Palestinian proverbs are more all-encompassing. To look into descent is about female modesty but also health and other good attributes.

7) *suḥn il-mišmiš lā tikmiš dawwir ᶜala l-lozīye.*[xx]

The plate with apricots - do not grasp them; seek for the kernel.

8) *zēn il banāt lā tōxiḏ dawwir ᶜala l-aṣliye*

Do not take the beauty of the girls, enquire into the descent.

In Granqvist's handwritten notes, but not in her published work, these two proverbs are quoted together. The author of the transcription was Elias N. Haddad[xxi] who helped

[xviii] See Lila Abu Lughod, *Veiled Sentiments: Honour and Poetry in a Bedouin Society,* University of California Press. (1988)

[xix] Granqvist 1931, pp. 65-6.

[xx] Granqvist transcribes «*lōziye*», but in Palestinian Arabic the correct form is *lozīye.*

Granqvist with the Arabic texts. Proverb no. 8 could be considered an explanation of the no. 7. Even if *lozīye* literally means almond, we can interpret the word as kernel. The proverb means: do not be mislead by appearance.

9) *kull il-ḥalīb abyaḍ id-dōr ᶜal aṣl*
All milk is white; it depends on the source.

Granqvist translates *id-dōr* «it depends», but it literally means «the most important thing». We can interpret the proverb as: Since all the milk (i.e. all women) seems alike, it is the source (i.e. the descendants) that makes the difference.

10) *bidawru ᶜala l-aṣil w iš-šaṭāra*
They seek origin and cleverness
11) *in ġāb ᶜannak aṣleh dalāyleh fiᶜāle* (or *faᶜale*)[xxii]

If you have forgotten (or if it is impossible to know) from where someone comes, be guided by their deeds.

I suggest that this proverb refers not only to a situation in which someone doesn't know his future-wife's ascendants but, more generally, to all the situations in which people cannot enquire or judge the girl by knowing their family. Since people´s behaviour can say much more than just words, the future bridegroom should observe his future-bride's deeds, instead of hearing her talk.

12) *iš-šurš*[xxiii] *wāḥad wil-ǧiddīye*[xxiv] *wāḥad*
The root is one and the ancestors are the same.

Marriage between members of the same family or clan is preferable. Granqvist distinguishes three kinds of marriage that occur in Artas: marriage with strangers or foreigners, i.e. with a woman from another village; village marriage, i.e. with a woman of the same village but of a different clan or *ḥamūle*; and finally clan or *ḥamūle* marriage with a woman of the same clan.[xxv] Marriage between cousins represents a special form of clan marriage and is the most important, as the proverbs that follow show. The union of first cousins occurs in different world societies as a result of different attitudes and with different functions depending on the context. Islamic law allows marriage with the first or second cousin. In

[xxi] The Christian scholar Elias Nasrallah Haddad taught Arabic at the teacher´s Seminary of the *Syrische Waisenhaus* in Jerusalem. Together with Hans Henry Spoer he wrote the *Manual of Palestinian Arabic for self-instruction* , which is often mentioned by Granqvist. He was also the author of many articles about Syrian-Palestinian folklore, including proverbs.

[xxii] Granqvist transcribes wrongly *faᶜale*.

[xxiii] Granqvist wrongly transcribes *šurs.*

[xxiv] Granqvist transcribes *ǧīddiye,* but according to Palestinian Arabic nouns pattern the second *i* must be long.

[xxv] Granqvist 1931, p. 67.

some Muslim societies, because of their socioeconomic context, this is even considered preferable. The reasons for marriage between cousins could be both *pragmatic* and *symbolic*, as the sociologist Ladislav Holỳ explains.[xxvi] Pragmatic advantages for the couple might be a good relationship with their in-law relatives, greater loyalty and devotion of the wife, quicker and easier reconciliation after a quarrel, lower chance of divorce. Furthermore if the couple's parents are siblings, they will have greater ease in carrying out matrimonial negotiations and it will be possible to keep property in the family.

Endogamy: Cousin marriage

13) bint il-ᶜamm ḥammālit il-ǧafa amma il-ġarībe biddha tadlīl (Granqvist 1931, 68)

His cousin will bear it if things go badly with him, but a wife who is a stranger will want to be pampered.

Granqvist´s published translation is: «*His cousin will bear it if things go badly with him, but a stranger wife will be ruined*». However, in her unpublished handwritten field notes, she translates the word *tadlīl* with the German word «*verhätscheln*», «to pamper, to cuddle», which is more accurate.

14) il-ġarībe min xōf fī waṣt iṭ-ṭarīq tidᶜi[xxvii]

(A man) is afraid that an unknown woman could curse him in the middle of the road.

These two proverbs warn men against marrying a stranger, because she cannot guarantee total respect towards her husband. At the same time, they show the benefits of clan or cousin marriage.

Cousin marriage avoids trouble between the in-law-relatives, since married cousins share the same descendants and the same family.

15) ibn il-ᶜamm abda quddām id-dōle w il-fellaḥīn[xxviii]

The cousin comes before all others in the eyes of the government and the peasants.

16) biṭayih il-ᶜarūs ᶜan il-ǧamal[xxix]

He (the cousin) can take the bride down from the (bridal) camel.

These two sayings indicate that a man has a legal claim to his father's brother's daughter.

[xxvi] Ladislav Holỳ, *Kinship, honour and solidarity: cousin marriage in the Middle East,* Manchester University Press. (1989).

[xxvii] Granqvist 1931, p. 68.

[xxviii] *ibid.*, p. 71.

[xxix] *ibid.*, p. 72.

Even if his cousin is sitting on the bridal camel, he can take her down and marry her. Granqvist herself witnessed a similar event in Artas.[xxx] Of course this saying underlines the authoritative position of a man regarding his cousin.

17) il-xāl mxalla w il-ᶜamm mwalla[xxxi]

The mother's brother is excluded but the father's brother is included.

Once in Artas, a woman wished to marry her daughter Ṣubḥiye to her brother's son. Her husband's relatives used this proverb to remind her that only the father's brother's son has the right to marry first her cousin. Marriage with the *ibn ᶜammi* is the most favourable.

It is interesting to point out that married people use *ibn ᶜammi* or the feminine *bint-ᶜammi* to address each other. Similarly, they address their father-in-law as *ᶜammi* «my father's brother», even if he is not a relative. As Granqvist suggests, these function as polite and respectful terms of address. Sitt Louisa points out: «*A good woman always says "my cousin"* (yā ibn ᶜammi) *and not "my husband"* (ğōzi)*; and so also the husband; he says "my cousin"* (yā bint ᶜammi) *and not "my wife"* (marati)*. Even if they are not related to each other this is the customary address*».[xxxii]

Exogamy: Marriage with foreign women

18) lā tištri ⁱḥmāra w immha fil-ḥāra[xxxiii]

Do not buy an ass whose mother is in the same street.

19) bāračˇ Aḷḷāh[xxxiv] *fil-mara l-ġarībe wil-falḥa l-qarībe*[xxxv]

God bless the wife who is a stranger and the nearby fields.

In all societies the relationship between in-laws is often troublesome. This is an advice for the man to get married to a woman whose relatives live far away.

20) ğabal ᶜa ğabal mā biltqi amma nās ᶜa nās biltqu[xxxvi]

[xxx] *ibid.*, pp. 72-4.

[xxxi] *ibid.*, p. 75.

[xxxii] *ibid.*, p. 79.

[xxxiii] *ibid.*, p. 93.

[xxxiv] I transcribe Aḷḷāh, with emphatic «l», according to spoken Arabic pronunciation.

[xxxv] Granqvist 1931, p. 94.

[xxxvi] *ibid.*, p. 98. *ğabal ᶜa ğabal mā biltiq lakin insān ᶜ ala insān biltqi.* (ᶜ Abbūd, Saᶜīd, *5000 arabische Sprichwörter aus Palästina.* Tl.1, Berlin 1933, p. 72) wenn einer auf das Wiedersehen eines Freunde hofft, der in unerreichbar Ferne ist, this proverb could also used to comfort someone who hopes to see friends who are far away (Kampfmeier 1936, p.81).

One mountain does not meet another, but people meet each other.

21) *xawāt tintēn ṣurra wāḥade qabḥe w wāḥade ḥurra*[xxxvii]

Two sisters come from the same navel string; one of them is a harlot and the other one is a good woman.

Sometimes the same lineage does not guarantee the same behaviour.

22) *baqat ḍēfe ṣārat irḍēfe*[xxxviii]

She was a guest and became a hot pebble (in the baking oven).

In the PEF archive's handwritten notes Granqvist explains: She was a guest and became a firing, burning stone, i.e. she was powerful in the house. She came and reigned.

Marriage by consideration: Bridal exchange

23) *bass yirfa*[c] *ğlāha*[xxxix]

He has only to lift the veil. More correctly: He has only to lift her veil.

That means that the bridegroom has done everything. After the betrothal and marriage ceremonies the bridegroom, late in the evening, comes to his bride with a sword in his hand to lift up the veil which has tightly enveloped her all day so that no-one could see her. This saying is quoted in connection with a scenario where a man has received a bride, including the marriage expenses, as a compensation for having been injured.

24) *kull manhu bitğawwaz bi-uxte wāḥade btiṭla*[c] *w wāḥade bitxušš*

More common version, in city dialect: *kull manho*[xl] *ilo wāḥade wāhade biṭla*[c] *w wāḥade bitxušš*[xli]

Everyone marries with his sister. The one goes out and the other comes in.

Since marriage requires ceremonies and expenses some men prefer a marriage of consideration, i.e. the exchange of two brides or even simpler, as the saying states, the exchange of two sisters of the bridegrooms. In this case they are not supposed to give the bride price.

25) *ḍurritha min ṣurritha*[xlii]

[xxxvii] Granqvist 1931, p. 101.

[xxxviii] *ibid.*, p. 104.

[xxxix] *ibid.*, p. 109

[xl] In both versions Granqvist transcribes these two words like one word: *kullmanho,* but it is grammatically incorrect.

[xli] Granqvist 1931, p. 112.

[xlii] *ibidem.*

She gets a co-wife from her navel string

Sometimes it happens that an old man desires a young second bride and so gives his daughter in exchange for this. Granqvist learnt about eight men who gave their daughters, always exchanged for the other man´s sister. In this case the first wife sadly receives *ḍurritha min ṣurritha,* a rival because of her navel string i.e. her daughter.

26) *rās ib rās mā bōǧi*[c] *wala rās*[xliii]

Head for head causes no pain (more precisely headache)

This expression refers to the exchanging of two brides of the same value.

27) *badal is-saxle ib naxle*[xliv]

He has exchanged the little goat for a palm

This expression indicates that sometimes exchanges are not unbiased because one bride could be more valuable than the other. A child, for example, cannot be compared to a full-grown woman. The proverb no. 3 *iz-zġīr bistwi w il-kbīr biltwi,* «the young one ripens and the grown-up one becomes bent» confirms that as a way of comforting the younger women.[xlv]

28) *fēd hādi fi fēd hādi*[xlvi]

Bride price for bride price

In order to reduce marriage expenses, too onerous for peasants, a man could give the same bride price he had previously received for his daughter, sister or other female relative. It is worth saying something about the words which describe the so-called bride price. The usual word for bride price, *mahr*, has the same root as *muhra*, which means female foal or mare. The word *fēd*, when used by Artas villagers, is also connected with equine imagery as it refers to the fillies which must be given to the former owner of a thoroughbred horse in compensation for his agreeing to part with it.[xlvii]

29) *rās ib rās šūše ib šūše hāda badāyel*[xlviii]

Head for head, hair for hair (literally a tuft of hair for a tuft of hair) is necessary for (the) exchange.

[xliii] *ibid.*, p. 119.
[xliv] *ibid.*, p. 116.
[xlv] *ibidem*.
[xlvi] *ibid.*, p. 118.
[xlvii] *ibid.*, pp. 144 and 1947.
[xlviii] *ibid.*, p. 119.

BRIDE PRICE

30) *mā bisidd fil-ᶜarḍ illa l-arḍ*[xlix]
Nothing protects the honour of a woman like land.
The bride price could consist of a piece of land, as well as money or services. This expression suggests that, for women, land is the most preferable kind of *fēd*, because it is a solid guarantee in the case of divorce or widowing.

31) *ḥaqqič ḥaqq* [i]*ḥmāra in mutti mā fiš mixṣar*[l]
The price (more correctly «your price») is a price of an ass, it doesn't matter if you die.
This refers to a small bride price, which means little consideration and respect has been given to the bride.

32) *kullši fid-dēn ḥitta damᶜet il-ᶜen*[li]
All is debt even the tear in the eye
This expression is about the strict rule of recompense in Palestinian peasant society, which requires all gifts to be matched by an equal gift in return.
Here the tear is mentioned because if a woman weeps at a death ceremony of a fellow-villager, the latter's relatives must go and weep when one of her own relatives dies.[lii]

DISCUSSION OF BRIDE PURCHASE[LIII]

33) *id-diyi w fēd il-wiliyi māfiš barake*[liv]
Blood money and bride price have no blessing

34) *inti ištahētīni w bi-mālik šarētīni*[lv]
You have no longed for me and with the property you have bought me.

[xlix] *ibidem*.
[l] *ibid*., p. 121.
[li] *ibid*., p. 130. Another version of the same proverb: *kullši dēn ḥatta il-laṭm ᶜal-xaddēn*. 'Everything is a debt, even the slap on the cheeks'. This refers to the women who gathered in the house of a dead person and beat their cheeks as a sign of mourning (Georg Kampffmeyer, *Glossar zu den 5000 arabischen Sprichwörter aus Pälestina* , Berlin 1936, p. 180).
[lii] Granqvist 1931, p. 130.
[liii] *ibid*., p. 132.
[liv] *ibid*., p. 139. I correct Granqvist's «diliye» and «wiliye» according to the current transcription of the Palestinian Arabic vowel.
[lv] *ibid*., p. 142.

A woman can say this to either her husband or her mother-in-law. Even if Artas women don't consider the bride price as a payment or purchase, in this case they use the verb «buy», referring to the so-called *mahr*.[lvi]

35) *fil-lēl marati w fin-nhār ʿiḥmarti*[lvii]
In the daytime a she-ass and in the night a wife.
The women of Artas stressed that this proverb was not much used in their village, but among the villagers of Ḥōsān, who mistreated their wives. It is certainly impolite to compare a woman to an ass. In fact, people compare women to a thoroughbred horse when they want to praise them.
This proverb could be a way to criticize men who remember to be sweet and tender with their wives only during the night.

A betrothed pair must avoid each other

36) *iš-šunnār ašṭar min iṣ-ṣayyād*[lviii]
The partridge is cleverer than the hunter.
This proverb describes a father who is proud that his daughter is so virtuous that she avoids her betrothed one.

37) *illi ʿendo flūso bint is-sulṭān ʿarūso*[lix]
He who has money can have the Sultan's daughter as his bride.[lx]
Once again this saying refers to the onerous nature of marriage expenses. According to the circumstances surrounding the formal request for the bride, some people may need several years to arrange the actual wedding celebrations.

Wedding times in the village

38) *ʿurs il-maǧānin fi čawānīn*[lxi]
The wedding of mad ones is in December and in January
The word *čawānīn* indicates December and January according to the Syriac calendar, respectively *kanūn al-awwāl* and *kanūn aṯ-ṯāni*.

[lvi] See *ibid.*, pp. 141-3.
[lvii] *ibid.*, p. 143.
[lviii] Granqvist 1935, p. 18.
[lix] *ibid.*, p. 29.
[lx] Granqvist translates literally: He who has money the Sultan's daughter can be his bride.
[lxi] *ibid.*, p. 31.

According to the Dictionary of Palestinian Proverbs by Lubnany,[lxii] another version of the same saying is known as: *ᶜurs al-mağānin tafānin.* This refers to the sacred months like Ramadan during which it is not recommended to celebrate weddings.

People avoid wedding celebrations during the cold and stormy season, because the bad weather can be an obstacle to the bridal pair's joyfulness.

39) *bṣāṭ iṣ-ṣēf wāṣeᶜ*[lxiii]

The carpet of summer is wide

Summer is certainly the best period to celebrate weddings and people are encouraged to arrange weddings parties those months. More generally, this proverb refers to the long lasting summer days, and the pleasure of nice weather.[lxiv]

40) *il-yōm iš-šams ᶜarūs*[lxv]

Today the sun is a bride.

This saying means «today the sky is cloudy». The cloudy sky is compared to the bride who wears a covered face veil on the day of her wedding.

The wife in her husband's house[LXVI]

41) *il-bint bētha xārib bitᶜammir bēt ġērha*

A girl's house is ruined when she builds up the house of someone else.

This is said of a girl who has just got married, because her family will suffer in her absence.

42) *mā binfaᶜ il-ᶜağūz ibn bintha illa ibn ibnha alla il-ᶜağūz ğahūl*

The old woman doesn't take advantage from her daughter's son but from her son's son. But the old one is foolish.

I replace Granqvist's translation «*the old woman has no use (of her daughter's son)*» with «doesn't take advantage», because it seems to respect more closely the Arabic text. This confirms that a woman, as soon as she gets married, belongs to her husband's family.

Hostility between mother and daughter in law

43) *ibn il-ḥabībe rāḥ w xallāni, ibn il-ᶜaduwwe ᶜadda w ᶜaddāni*

[lxii] Ḥusayn Lūbānī, ᶜAlī. *Muᶜğam al-ᶜammi wad-daxīl fī Filaṣṭīn,* Bayrūt: Maktabat Lubnān (2006).
[lxiii] Granqvist 1935, p. 32.
[lxiv] See Kampfmeyer G. 1936, p. 60 proverb n. 1179.
[lxv] Granqvist 1935, p. 67.
[lxvi] *ibid.*, pp. 141-73.

The son of the loved one went and left me alone; the son of the enemy came and hated me.

44) w hu walad li ᶜibti, w hu šabb ḥabībi, w hu mitǧawwiz ᶜaduwwi[lxvii]

As a child he is my plaything, as a youth he is my loved one, as a married man he is my enemy

45) in čān il-baḥr biṣīr ǧinne ᶜumr il-ḥama mā ḥabbat ič-činne, in čān il-baḥr biṣīr miqṯa, ᶜumr ič-činne mā ḥabbat il-ḥama.[lxviii]

Even if the sea were Paradise the mother in-law could never love the daughter-in-law and even if the sea were a field of cucumbers, the daughter-in-law would never love the mother-in-law.

46) mbārak mā sawwēti ǧibet ḥayye la bēti axḏat mā rabbēti w ṭālat mā xabbēti

Blessed-be your action! I brought a snake into the house! She took what I have grown up! She took away what I had hidden.

Husband and wife

47) iz-zyāra biddha ṭahāra[lxix]

A pilgrimage demands purity

According to a popular belief a woman who is ritually impure could be dangerous. Ḥamdiye tells of catastrophic events occurring because an impure woman dared to join the Nebi Musa pilgrimage.[lxx] This proverb probably originated from that story but has a more general meaning. People use it to remind others that impure women should not visit a sick person or a new-born child etc.

48) šaǧara bala ṯamara qaṭᶜa ḥalāl[lxxi]

It is lawful to hew down a tree which does not bear fruit.

A woman certainly feels unhappy if she cannot bear children. Once a man of Artas was angry with his wife who was not able to conceive and used this saying to hurt her.

49) la ᶜammaru wala ṯammaru[lxxii]

[lxvii] *ibid.*, p. 147.

[lxviii] In both cases Granqvist transcribes *ḥamā,* with a final long vowel «a», but the correct Arabic word is *ḥama* with a final short vowel «a».

[lxix] Granqvist 1935, p. 161.

[lxx] *ibidem.*

[lxxi] *ibid.*, p. 166.

[lxxii] *ibidem.*

They neither build up the house nor bear fruit.

This is said of a married couple unable to bear children. Sometimes lack of children could push the man to marry again, obligating the wife to accept a rival and also the possibility of her children.[lxxiii]

50) *ḥiyal in-niswān ġalabu ḥiyal ġilān*[lxxiv]

The cunning (or more precisely «the tricks») of women conquers even that of the ghouls.

This adynaton refers to ability of woman to obtain what they want by cunning. They can be more cunning than ghouls, who are a kind of demons capable of constantly changing form. Since they are greedy for human flesh, they use a lot of ruses to this purpose. According to Granqvist, men use this saying to comfort themselves when they realize they have been tricked by their women.[lxxv]

51) *il-mara ḍil*^{c} *qaṣīr*[lxxvi]

The woman is a short rib.

Men could use this expression to remind themselves that women, despite their cunning, are, in any case, inferior. This is the reason why ^{c}Alya has a very pessimistic idea of marriage and she warns young women by saying: *la tiḥsbu iğ-ğōz ġiye iğ-ğōz mḏaltin w hawān,* do not consider a husband as something to be coveted, a husband is humiliation and abasement. She describes marriage as something both delightful and bitter (*ḥelwe w murra*).[lxxvii]

52) *fi ṭēr fis-sama biqūl subḥān mwaffiq il-aščāl*[lxxviii]

There is a bird in heaven who says: Praise Be to Him who harmonizes the different species.

When marriage goes well people themselves are surprised, as it is expressed by this proverb. It is illustrated by the expression *in-niğem il-mwāfiq,* the star fits.

Polygamy

53) *iḍ-ḍurra murra lannha* ^{c}*asal fi ğarra* \ *iḍ-ḍurra murra lannha ḏān ğarra*[lxxix]

[lxxiii] *ibid.*, p. 167.
[lxxiv] *ibid.*, p. 169.
[lxxv] *ibid.*, p. 100.
[lxxvi] *ibid.*, p. 170.
[lxxvii] *ibidem.*
[lxxviii] *ibidem.*
[lxxix] *ibid.*, p. 186.

The co-wife is bitter, even if she is honey in a jar\ even if she is only the handle of a water jar.

54) *xaššēt ᶜağ-ğarra w aḥsabtha ḍurra ⁱṭliᶜt ᶜaṭšāne w il-ᶜilm ᶜind*[lxxx] *Aḷḷaḥ*[lxxxi]
I went to the water jar and I found[lxxxii] it a co-wife. I went away thirsty and God knows

In polygamous marriage cohabitation with the co-wives can be very difficult, as shown by the two proverbs above.

55) *kull man hū ᶜaqle qyāse fi rāse biᶜmal xalāse*
Everyone has his own ideas in his head, when making his decision.

56) *iz-zalame ğanna w il-mara banna*[lxxxiii]
The man brings and the woman builds.

Literally the proverb means «the man is like a garden and the woman is the one who built it».

57) *bēn ḥāna w bāna rāḥat liḥyāna*[lxxxiv]
Between Hana and Bana our beard disappeared.
This expression, also common in other Arabic countries, refers to an amusing accident narrated by ᶜAlya. A man had taken two wives: the oldest was called Hāna and the youngest Bāna. Hāna pulled out her husband's black hairs and Bāna did the same with his gray hairs. His beard thus disappeared and it is said that he used the expression above to explain to the other men what had happened to his beard.[lxxxv]
This could describe the particular tensions experienced by a man whose two co-wives are fighting over him.

58) *il-mara imra ğōẓha*[lxxxvi]
The woman is her husband's mirror.
People in Artas used not to have mirrors, so women had usually to pull out their husbands' beards. This proverb might also have a symbolic meaning: one face expresses the

---

[lxxx] Granqvist transcribes: ᶜend, but it is no common in a Central rural Palestinian dialect.
[lxxxi] *ibid.*, p. 186.
[lxxxii] I replaced Granqvist's «I thought» with the more suitable «I found».
[lxxxiii] *ibid.*, p. 195.
[lxxxiv] *ibid.*, p. 197.
[lxxxv] *ibidem*. See also Einsler, *Arabische Sprichwörter*, in Zeitschrift des Deutschen Palästina Vereins, XIX, Leipzig. (1896) and Burchkardt, *Arabische Sprichwörter oder die Sitten und Gebräuche der neueren Aegzptier,* Weimar. (1834).
[lxxxvi] Granqvist 1935, p. 198.

same as the other. If a face smiles, it brings joy. Likewise, if a woman is angry, her husband will be bad-tempered too.[lxxxvii]

59) *il-mara ᶜadad w iz-zalame madad*[lxxxviii]
The woman has a point of time and the man has a lengthening.
This saying is about the age when women become barren. This could be a reason for a man to marry another woman.

60) *mā birabbi l-inṯa illa l-inṯa*
No one trains a woman so well as another woman.

61) *iqhar in-nisa bin-nisa wala tuḍrubhin bi-l-ᶜaṣā*[lxxxix]
Subdue a woman with another woman and do not strike them with the stick.
Proverbs nr. 61 and 62 describe one of the possible reasons for polygamous marriage. Because of conjugal disharmony, a man could decide to punish his woman by taking another wife. This could be a way to restrain the woman's freedom to use her best weapon against her husband: leaving for her father's house. Artas women themselves explain: *mā arda min il-mara btiḥrad w ḍurritha fid-dār mā arda min iğ-ğamal illi bušrud w il-faras marbuṭa. «How ridiculous for a woman to run away, when there is a co-wife in the house! and how ridiculous for a camel to run away, when a mare stands tied (at the house)».*[xc]

62) *mart il-ab ġaḍab min ir-rabb la biṭḥibb wala btinḥabb*
A father's wife is a punishment from the Lord. She does not love, nor is she loved
Here the complicated relationship with one's father's wife is described.

63) *ibn iḍ-ḍurra mā minnāš*[xci] *msarra*
From the son of the co-wife there is no joy.
A co-wife could use this expression to show her feelings toward her co-wife's son.

64) *ibn abūk miṯl il-qōm la ḥārabūk*
Your father's son is like the people who fought against you.

65) *min ḍahr waḥad w karištēn biḥ*[i]*bbūš*[xcii] *baᶜaḍhum*

[lxxxvii] *ibidem*.
[lxxxviii] *ibid*., p. 209.
[lxxxix] *ibid*., p. 209.
[xc] *ibidem*. Granqvist devotes an entire chapter (Granqvist 1935, pp. 218-56) to the so-called «ḥardāne problem», a common custom in Palestine. A woman becomes «ḥardāne» (offended, angry) when she decides to come back to her father's house after a quarrel with her husband or because of other reasons for family disharmony.
[xci] Granqvist transcribes minnēš, but it is an uncommon form in rural Palestinian dialect.

They who are from one «back' and two different wombs do not love each other».

This refers to a son of the same father but from a different mother.

We could compare experiences described by members of a polygamous family to the feelings at play in an extended family, very common in our society, where a couple divorces, re-marries, and has more children.

66) *illi biḍubb timme bustur ᶜēbe imme*[xciii]

He who shuts up his mouth conceals his and his mother's shame.

This could be a general expression that promotes discrete behaviour.

67) *mīt imm tibči wala immi*[xciv]

A hundred mothers may weep but not my mother.

This saying probably expresses the strength of women. Granqvist's participant mentions it in connection with the situation of Fāṭme ᶜAli who was exchanged for her husband's daughter. When she became *ḥardāne,*[xcv] her husband had the right to ask her daughter Ḥelwe ᶜAli to come back, according to the general rule. Ḥelwe had to leave her child in her husband's house, and to show her courage in facing the new situation she used the expression above.

68) *bitrūḥ qamle w bitği sibāne*[xcvi] *\ ğamal*

She went a louse and came back a nit, or a she went a louse and came back a camel.

69) *bitrūḥ munšār w btiği munqār*[xcvii]

She went a saw and came back a bird's beak.

These two proverbs show how humiliating and frustrating it is for a *hardāne* woman returning to her husband.[xcviii]

70) *ilič irğāl tqaddami wiḥči mā ilkīš irğāl twaxxari w ibči*[xcix]

If you have men at your side come forward and speak! If you don't have men retire and weep.

[xcii] I replaced Granqvist's *kareštēn* with *karištēn* and *biḥebbuš* with *biḥ*^{i}*bbūš,* more in line with Palestinian Arabic phonology.

[xciii] Granqvist 1935, p. 228.

[xciv] *ibid.*, p. 235.

[xcv] See n. 90.

[xcvi] Granqvist trancribes *sībāne,* but in Palestinian Arabic two long vowels cannot occur in the same word.

[xcvii] Granqvist 1935, pp. 235-6.

[xcviii] *ibid.*, 235.

[xcix] *ibid.*, p. 252.

This is said of a so called «cut-off woman», which means a woman whose male relatives are dead. She is in a difficult social position, since she has no one who can claim and vindicate her rights. Even if a husband's relatives are important for women, her natural protectors will always be her brothers.[c]

[c] *ibidem*.

GOVERNO GENERALE DELL'A.O.I.
DIREZIONE SUPERIORE DEGLI AA. CC.
UFFICIO DELLE OO. PP.
COSTRUZIONE PRIMO GRUPPO TRONCHI STRADALI
NEL QUARTIERE INDIGENO DI COLFIÈ
IMPRESA: "L'ANONIMA STRADE A.O."

LA GIOVANE EUROPA. POLITICHE GIOVANILI E VIAGGI INTER-CULTURALI FRA VECCHI CONFINI E NUOVI CITTADINI

GIOVANNA MANZATO

Giugno 1914: a Sarajevo un giovane studente serbo spara all'erede al trono dell'Impero d'Austria-Ungheria e questo fatto diventa la scintilla che fa scoppiare la Prima Guerra Mondiale; finisce l'Europa come l'avevano conosciuta fino ad allora.

Giugno 2014: mentre si moltiplicano gli eventi commemorativi per il centenario della Prima Guerra mondiale, scrivo di un gruppo di studenti italiani, serbi, croati, bosniaci, sloveni e albanesi che proprio a Sarajevo si sono interrogati sul futuro dei giovani nei loro rispettivi Paesi e nell'Unione Europea.[i]

In mezzo, cento anni di storia che hanno cambiato il continente europeo a livello politico, sociale, economico, geografico; oggi i nuovi cittadini si chiedono cosa può significare per loro vivere in questa Europa, e come l'Europa e i suoi Stati membri dovrebbero guardare ai cittadini più giovani.

[i] Chi scrive si è occupata per lavoro di progetti e iniziative legate alle politiche giovanili. In particolare, ha partecipato e organizzato alcune attività della Provincia di Gorizia, collaborando con esperti di livello nazionale. Ha partecipato in prima persona alla realizzazione di alcune iniziative legate al progetto europeo «Youth AdriNet» e all'evento itinerante «Adribus» (che verranno trattati successivamente) che hanno coinvolto direttamente giovani provenienti da Italia e area balcanica.

I partecipanti dell'Adribus a Dubrovnik, attività di gruppo e laboratorio informale.[ii]

Politiche giovanili, qualche riflessione

Le politiche giovanili, per usare un'espressione già sentita, sono sempre state considerate una sorta di cenerentola dalle amministrazioni e dalla politica italiana: se avanza qualcosa, si può attivare la delega alle politiche giovanili, il più delle volte come costola minore delle politiche per l'istruzione o delle politiche sociali; e spesso si è parlato di problematiche giovanili più che di politiche per i giovani. Tra i non addetti ai lavori, si fa anche fatica a capire di cosa si dovrebbero occupare queste politiche.

Un testo recente di Flavio Montanari, pedagogista ed ex amministratore che si è sempre occupato di giovani, parla diffusamente di «*politiche attive per i giovani*», di attivare «*processi partecipativi per il protagonismo giovanile*» e del concetto di «*responsabilità diffusa*» della società, a tutti i livelli, nei confronti dei giovani, arrivando ad auspicare un'alleanza educativa fra le «*agenzie intenzionalmente educative (famiglie, enti locali e associazioni)*».[iii] Qui dunque non si intendono per politiche giovanili le sole politiche di prevenzione o di riduzione del danno (legate tradizionalmente a dipendenze da alcool, droghe oppure indirizzate ai minori vittima di disagio sociale), ma si focalizza l'attenzione su tutti i giovani e sulle strategie che mirano a coinvolgerli (come singoli o associati), a renderli protagonisti di un processo auto-educativo e formativo, a interessarli delle questioni riguardanti la comunità in cui vivono, a renderli presenti e visibili nella società, a chiedere loro di cosa hanno bisogno, a fornirgli strumenti atti a negoziare con gli adulti e a prendere autonomia. Si tratta quindi di un percorso verso la cittadinanza piena e consapevole (e in qualche modo verso un futuro di adulti consapevole).

[ii] Per tutte le fotografie pubblicate in questo articolo si ringrazia Erica Paoletti, partecipante dell'Adribus e autrice degli scatti.

[iii] Flavio Montanari, «Il sistema educativo integrato», pp. 5-10 in *S.E.I. con i giovani. Il Sistema Educativo Integrato come metodologia dinamica per le politiche giovanili in contesti europei*, a cura di Flavio Montanari e Giovanna Manzato, edito dalla Provincia di Gorizia in forma di e-book grazie ai fondi del progetto europeo IPA ADRIATIC CBC Programme «Youth AdriNet»; il testo è consultabile online all'URL:
<*www.provincia.gorizia.it/custom/sez_aree.php?browse_id=14407*>.

Il Danubio e la città di Novi Sad in Vojvodina, Serbia

Sulla scorta di alcune esperienze pregresse e con la consulenza di Montanari, gli addetti alle politiche giovanili della Provincia di Gorizia hanno sperimentato variegate forme di collaborazione con i giovani e di attivazione di processi partecipativi giovanili,[iv] che hanno poi portato alla definizione del «Sistema educativo integrato» (S.E.I.) come metodologia da utilizzare per l'attivazione dei giovani e del resto della comunità, al fine di permettere un dialogo tra le parti e l'espressione della piena cittadinanza dei giovani stessi. Uno dei concetti cardine del S.E.I. è un passaggio mentale di fondo: da «fare *per* i giovani» a «fare *con* i giovani». Si tratta di esperienze che richiedono una molteplicità di «congiunture astrali favorevoli» (dalla volontà politica, alla sensibilità degli interessati, alla disponibilità economica per avviare iniziative concrete) e che hanno avuto risultati diversi e interessanti. Attualmente il processo è ancora in corso e la metodologia del S.E.I. è in uso e sempre in via di perfezionamento.

Il progetto Youth AdriNet

Una felice intuizione ha fatto sì che questi percorsi e la metodologia sopra descritta diventassero oggetto di una proposta progettuale per l'Unione Europea, la quale può esser vista come un mondo in divenire, un *work in progress.* Forse, ahimé, troppo lento e deludente per chi c'è dentro da sempre e sognava un'evoluzione diversa; tuttavia è un'idea ancora molto interessante e sviluppabile, soprattutto per alcuni Paesi da poco membri e per altri che stanno sulla soglia e attendono che si compia l'iter burocratico necessario per entrarvi, o che stanno lavorando per raggiungere dei requisiti standard per l'ingresso. Una delle modalità con cui l'Unione Europea persegue gli obiettivi che

[iv] Si tratta di varie iniziative e progetti che negli anni hanno condotto alla costituzione del Forum Giovani Provinciale, fatto da associazioni giovanili e singoli che dialogano costantemente con l'istituzione provinciale e molto spesso collaborano con essa per lo sviluppo di progetti locali o regionali. Il Forum Giovani Provinciale si è costituito formalmente nel 2009, ha anche una funzione di rappresentanza giovanile e ha partecipato in vario modo alle iniziative dirette ai giovani del progetto Youth AdriNet. Per informazioni si rimanda al sito ufficiale: <*www.forumgiovanigorizia.it*>. Per altre informazioni riguardo alle attività di politiche giovanili delle Provincia di Gorizia si rimanda alla pagina dedicata sul sito provinciale ufficiale:
<*www.provincia.gorizia.it/custom/sez_cms.php?menu_id=4326*>.

si pone nelle varie strategie (ad esempio lo sviluppo, la coesione) è l'utilizzo di fondi finanziari da destinare a programmi definiti ad hoc per promuovere e sviluppare le idee coerenti con le strategie dell'Unione stessa, e che hanno obiettivi considerati strategici. Chi vuole accedere a quei fondi ha più o meno possibilità di essere finanziato a seconda dell'originalità delle idee che propone, dell'importanza delle attività che vuole avviare nei territori coinvolti, della pertinenza delle stesse alle richieste del programma (e quindi dell'Unione) e della tipologia di partenariato coinvolto. Personalmente trovo molto interessante la possibilità, grazie a questi finanziamenti, di proposte e sperimentazioni che abbiano a che fare direttamente con le persone, con le modalità di sviluppo delle società, con l'integrazione fra persone e tra culture e con i diritti di cittadinanza.

Nel 2011, grazie a un'iniziativa della Provincia di Gorizia e a un finanziamento europeo derivante da fondi IPA CBC Programme,[v] prende avvio un po' in sordina un progetto europeo che vede la Provincia capofila e tredici partner, pubblici e privati, provenienti da Italia e Paesi balcanici. Il progetto è denominato «Youth AdriNet»[vi] e gli enti locali coinvolti sono la Provincia e la Città di Gorizia, la Città di Rimini, la Provincia di Pesaro-Urbino, la Provincia di Campobasso, la Regione Puglia, la Città di Dubrovnik e la Città di Pula (Pola) in Croazia, la Regione di Shkoder (Scutari) in Albania, la Municipalità di Kotor (Cattaro) nel Montenegro,[vii] la Municipalità di Novi Sad - Sarajevo in Bosnia Herzegovina, la Regione della Vojvodina in Serbia e la Municipalità di Izola (Isola) in Slovenia.

Il progetto ottiene il finanziamento per diversi motivi, ma soprattutto perché mette al centro del discorso i giovani,[viii] non limitandosi a fare solo «chiacchiere sui giovani» ma coinvolgendoli diret-

[v] Quelli che chiamiamo generalmente "fondi europei" si suddividono in molteplici fondi e programmi di finanziamento. Quello ivi citato è il programma IPA Adriatico per la Cooperazione Transfrontaliera 2007-2013. Per maggiori informazioni a riguardo si rimanda al sito ufficiale europeo del programma (che è attualmente online anche se è già stata avviata la nuova programmazione europea 2014-2020 con i rispettivi finanziamenti): <*www.adriaticipacbc.org/*>. Per informazioni sui fondi europei si rimanda ai siti ufficiali dell'Unione Europea, si veda ad esempio la pagina in italiano:
<*http://europa.eu/about-eu/funding-grants/index_it.htm*>.

[vi] Questo saggio tratta di alcune attività specifiche di questo progetto europeo, che si è sviluppato dal 2011 al 2014 in Italia e in area balcanica; si rimanda al sito ufficiale per ulteriori approfondimenti: <*www.youthadrinet.eu*>. Chi scrive ha collaborato direttamente a diverse fasi del progetto, dal 2013 in poi, come esperta junior di processi partecipativi e politiche giovanili.

[vii] Per problemi locali straordinari la Città di Kotor nel 2012 ha dovuto ritirarsi dal progetto e le sue azioni specifiche sono state prese in carico dalla Provincia di Gorizia in quanto partner capofila. Per questo motivo nelle attività che verranno citate successivamente non si vedrà più citata Kotor o il Montenegro.

[viii] I giovani sono stati il focus del programma europeo «Gioventù in azione 2007-2013» e già dal 2001, anno della pubblicazione del Libro bianco *Un nuovo impulso per la gioventù europea*, [edito dall'Unione Europea, 2001, formato pdf consultabile all'URL:
<*http://eur-lex.europa.eu/legal-content/IT/ALL/?uri=CELEX:52001DC0681*>] si poteva leggere quanto segue: «*L'obiettivo principale del presente Libro bianco è quello di proporre un quadro rinnovato di cooperazione fra i diversi operatori del settore della gioventù, al fine di coinvolgere maggiormente i giovani nelle decisioni che li riguardano*». Gli obiettivi dichiarati che avrebbero dovuto perseguire tutti quelli che si occupavano di giovani erano quattro: il rinnovamento delle forme di partecipazione dei giovani alla vita pubblica; il miglioramento dell'informazione sulle questioni europee; la promozione del volontariato (soprattutto come esperienza educativa); il migliora-

tamente, sulla base dell'esperienza pregressa di alcuni partner (il capofila in primis, ma non solo) che hanno già avviato nei loro territori processi partecipativi per giovani e associazioni giovanili, e che hanno quindi delle buone prassi da condividere e proporre per uno sviluppo anche in altri contesti territoriali, e soprattutto in Stati ancora esterni all'Unione Europea ma che stanno entrando o in fase di avvicinamento.

Il gruppo di partecipanti dell'Adribus a Gorizia in posa davanti al bus personalizzato per l'occasione da Styleone, grafico e artista di graffiti di Monfalcone.

Il S.E.I. diventa quindi una base di lavoro che i partner possono conoscere attraverso le esperienze del territorio Goriziano, e che possono far propria e modificare sulla scorta della loro esperienza o del loro contesto sociale. Sicuramente si può dire che questa base comune è stata personalizzata e messa in opera in modi diversi da ciascun partner, ma è rimasta dappertutto l'idea fondante del «fare con i giovani». Il dettaglio più interessante, forse, è che in alcuni dei territori coinvolti dal partenariato (in particolare negli stati a est dell'Adriatico, ma anche in uno dei territori italiani) prima di questo progetto non esistevano nei fatti «le politiche giovanili» e/o le relative deleghe, e in alcuni casi neanche una legislazione che le prevedesse. Il che ha comportato molti sforzi per gli addetti ai lavori, tecnici, esperti di politiche giovanili, amministratori e politici, che effettivamente si sono spesso messi in gioco in prima persona per portare avanti le iniziative e per cominciare a «creare una cultura» di politiche giovanili.

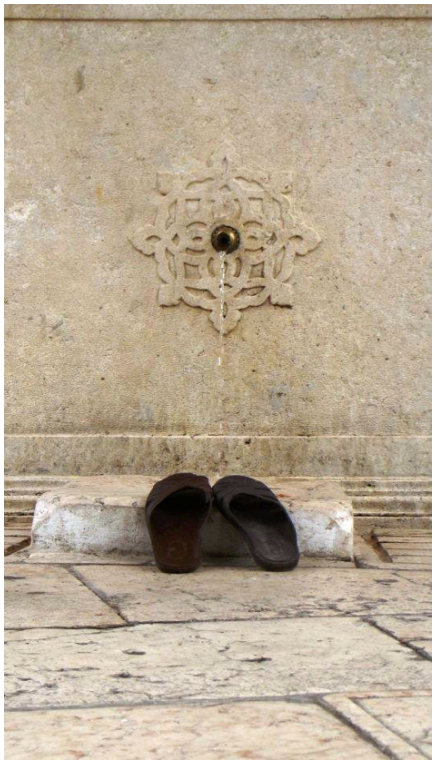
Entrando nel vivo del discorso, se il progetto è stato premiato, e fino alla fine vissuto concretmente da tutti i partner e ottenendo anche un buon riscontro a livello internazionale,[ix] lo si deve anche ad alcune iniziative che prevedevano il coinvolgimento attivo e diretto dei giovani in alcune fasi del progetto stesso. In particolare, alla fine del progetto si è riscontrato che in quasi tutti i territori si sono costituiti i Forum dei giovani (comunali, provinciali o regionali, più o meno vocati alla rappresentanza o all'azione a seconda dei casi) e c'è stato un contatto diretto tra giovani e funzionari e amministratori; in tutti i territori coinvolti c'è stata la destinazione, l'ammodernamento o am-

---

mento della conoscenza delle questioni riguardanti i giovani (anche attraverso la condivisione e la messa in rete degli studi e delle modalità operative (dalla «Sintesi del Libro bianco sulla gioventù»: <*http://europa.eu/legislation_summaries/education_training_youth/youth/c11055_it.htm*>).

[ix] Il progetto è stato valutato positivamente sia per la concessione del cospicuo finanziamento che in fase di chiusura, dai referenti di alcuni uffici europei. Inoltre, i risultati del progetto sono stati anche presentati e accolti favorevolmente dall'Euroregione Adriatico-Ionica, che ha costituito da poco delle commissioni tematiche (comprese le politiche giovanili). Per informazioni sull'Euroregione Adriatico-Ionica si rimanda al sito ufficiale: <*www.adriaticionianeuroregion.eu/*>.

pliamento di spazi a disposizione dei giovani (centri giovanili, informagiovani, sedi per attività del forum o delle associazioni giovanili, centri di comunicazione multimediale); ovunque si sono svolti dei laboratori per giovani con partecipanti misti provenienti da più partner contemporaneamente, volti a promuovere le capacità progettuali, di negoziazione e di comunicazione; e, ultimo dato molto rilevante, si è costituita una rete fra gli operatori, fra gli amministratori e fra i giovani che in vario modo si sono incrociati durante le iniziative (la famosa rete adriatica: l'AdriNet del nome del progetto).



Dettaglio delle calzature di un fedele mussulmano sulla fontana di una moschea di Sarajevo, Bosnia Herzegovina

Adribus, giovani in viaggio tra territori e politiche

L'iniziativa di Youth AdriNet che ha avuto un maggior riscontro, sia per l'impatto sui partecipanti che dal punto di vista mediatico, è probabilmente l'Adribus: un viaggio che si può sicuramente definire interculturale, sia dal punto di vista fisico che metaforico, che si è svolto dal 16 settembre al 3 ottobre 2013.

L'Adribus in cifre è stato: 1 autobus, 21 ragazze e ragazzi di 6 nazionalità diverse dai 18 ai 31 anni, 7 accompagnatori su 2 turni, 12 equipe di lavoro locali e 12 iniziative locali, 7 Stati attraversati, circa 2.800 chilometri percorsi in 18 giorni! E soprattutto decine e decine di persone, di incontri, di sensazioni, di storie, di foto, post, tweet e di pensieri![x]

Descrivendolo in breve, l'Adribus è stato il viaggio di ventuno giovani - due per ciascun partner di progetto, tranne la municipalità di Izola che ha inviato un solo partecipante, alla scoperta di dodici modi di fare politiche giovanili, di altrettante equipe di lavoro e giovani che hanno colto l'occasione del passaggio della delegazione internazionale per organizzare eventi e attività che

[x] Tutto il progetto Youth AdriNet, e alcune iniziative rivolte più di altre al pubblico, è stato «condiviso» mediante l'uso di social network (principalmente facebook, twitter, youtube), di un sito dedicato collegato a diversi altri siti legati alle politiche giovanili (ad es. al sito per i giovani della Regione Friuli Venezia Giulia <*www.giovanifvg.it*> o ai siti ufficiali dei partner coinvolti), questo anche per favorire la visibilità su questi luoghi virtuali abitualmente frequentati dai giovani. Per l'Adribus è stata coinvolta a livello regionale anche la testata Rai locale e i quotidiani locali. Articoli, video, post e altri contenuti si possono trovare facilmente accedendo alle pagine ufficiali di Youth AdriNet sui social, sia dal sito che tramite motori di ricerca. Sul sito ufficiale del progetto è a disposizione anche la rassegna stampa.

spiegassero come si articolano le proposte per i giovani nel loro territorio, oppure come vorrebbero che si articolassero. In diverse tappe i viaggiatori hanno anche potuto incontrare e confrontarsi direttamente gli amministratori e con chi decide ogni giorno quali sono le priorità e le necessità dei territori e dei gruppi sociali che li abitano.

Edificio danneggiato dai colpi di mortaio a Sarajevo, Bosnia Herzegovina. Sulla destra l'ingresso del tunnel che, durante l'assedio della città (1992-1996), collegava il territorio assediato con la zona dell'aereoporto gestita dall'ONU e che veniva usato per far passare beni e persone nonostante l'embargo. Attualmente l'edificio è sede del museo "Tunnel della pace".

L'idea del bus itinerante ha preso spunto da altre iniziative transfrontaliere precedentemente realizzate ed è stata sviluppata e adattata al progetto per rispondere a plurimi obiettivi. Il primo era certamente creare un evento per il diretto coinvolgimento dei giovani di tutti i diversi partner, per rendere attiva la rete tra le persone, soprattutto tra i giovani, e per creare relazioni e legami utili al successivo sviluppo della rete, anche in vista della fase post-progetto. Youth AdriNet, infatti, aveva fra i suoi scopi anche quello di avviare un lavoro di rete fra operatori e amministratori, con l'idea di mantenere le collaborazioni anche dopo la fine del progetto stesso, per continuare con gli scambi di prassi, esperienze, idee, proposte. Un secondo obiettivo dell'Adribus era quello di mettere in connessione esperienze e territori, facendo conoscere ai giovani provenienti dai sei Stati le molteplici attività che si sono evolute nel tempo; in un secondo momento, i giovani erano chiamati anche a riflettere sul tipo di iniziative che gli venivano mostrate e ad analizzare l'eventuale replicabilità o attuabilità delle stesse nei propri territori, a seconda dei bisogni che loro riconoscevano come esistenti e urgenti. Un terzo obiettivo, più concreto, era la redazione di un documento con proposte da consegnare «agli adulti del progetto» riguardanti le necessità che secondo loro hanno «i giovani», e le modalità di azione che avevano colto come interessanti da sviluppare. Questo obiettivo è stato perseguito lavorando in tre sottogruppi per elaborare delle proposte progettuali transnazionali che partivano dalle esigenze lette dai ragazzi; il documento risultante è stato consegnato all'ultimo meeting del progetto e letto di fronte a tecnici, politici ed esperti di politiche giovanili, i quali si sono resi conto che spesso i giovani hanno già molte idee e che basterebbe ascoltarli, o dargli l'occasione di mettersi in gioco, per sapere di cosa hanno bisogno. Significativo inoltre notare che molte proposte riguardavano l'importanza dell'esistenza di spazi di aggregazione per i giovani, utilizzabili con una dose di autonomia, e diversi a seconda delle fasce d'età considerate, ma soprattutto dotati di materiali utilizzabi-

li e di persone adulte (o giovani-adulti) che fungano da punto di riferimento e di confronto per chi è in fase di crescita e cambiamento. La necessità di avere operatori, educatori, animatori o altre figure di riferimento è stata apprezzata nei luoghi visitati e rimarcata come urgenza.

Tutti questi obiettivi insieme hanno creato le fondamenta per promuovere concretamente tra i partecipanti una pulsione verso la cittadinanza attiva, poiché erano lì insieme non per fare un viaggio qualunque, ma per occuparsi di politiche e azioni volte alla promozione della partecipazione di tutti i giovani, all'inclusione degli stessi nella società, all'agevolazione dei contatti intergenerazionali fra mondo adulto e mondo giovanile, all'accesso alla negoziazione con gli amministratori e all'influenza dei processi decisionali.

Un cartello di dogana presso una delle frontiere attraversate durante il viaggio dell'Adribus

Un viaggio interculturale

Oltre agli obiettivi dichiarati, nell'Adribus ce n'era uno sottointeso, trasversale e molto significativo. L'iniziativa, proprio per sua natura e per come era organizzata, ha spinto i partecipanti a formare un vero e proprio gruppo interculturale e multinazionale, a integrarsi nonostante le differenze di provenienza ed etnia, lingua e religione (nonostante alcuni provenissero da Paesi che erano in guerra fra loro fino a pochi anni fa e che ancora adesso cercano un definito assetto a livello socio-politico),[xi] a conoscersi e a scambiarsi tradizioni, idee, notizie, sia a livello personale che culturale e sociale. Per esempio, per ciascuna tappa, i giovani che erano i «padroni di casa» di turno, si attivavano personalmente per descrivere la città o la Regione verso la quale l'autobus li stava portando, e una volta arrivati facevano da guida agli altri sia per quanto riguarda la descrizione del luogo o delle tradizioni più interessanti (a loro avviso, e non sempre queste corrispondevano a ciò che potrebbe immaginare un adulto o un turista!) che per le attività giovanili (anche perché alcuni di loro provenivano

[xi] Non è questo il luogo per una trattazione storico-politica dell'attuale assetto degli Stati sorti dopo la fine del conflitto nell'ex Jugoslavia, ma si è notato durante lo svolgimento del progetto e anche dell'Adribus che la situazione attuale non è ovunque stabile e in alcuni casi è abbastanza complicata da impedire un rapido rilancio della vita sociale ed economica nel dopoguerra, come nel caso della Bosnia Herzegovina che ha diverse entità politico-amministrative (legate ai tre gruppi etnici principali, bosniaco, serbo e croato) che coesistono e che devono costantemente trovare difficili accordi e compromessi per la gestione dello Stato, e che rendono complesse anche le procedure amministrative.

da associazioni, gruppi, progetti che ospitavano parzialmente o che incontravano la delegazione dell'Adribus).

A questo unisco come valore aggiunto il respiro europeo dell'iniziativa. L'etichetta europea del progetto e il suo effettivo sviluppo sui territori e nelle relazioni fra i partner ha fatto sì che questo viaggio itinerante portasse in qualche modo i partecipanti alla scoperta dell'Europa. Per alcuni di essi, infatti, era la prima volta fuori dai confini nazionali e la prima volta in cui condividere un viaggio con un equipe mista e multiculturale. Significativo che, contrariamente a quanto ci si potrebbe aspettare, non si siano formati dei sottogruppi stabili di ragazzi provenienti dallo stesso Paese, e non sia neanche verificata una spaccatura del gruppo in due «gruppi linguistici», uno italiano e uno «balcanico» (come avrebbe potuto essere se il gruppo non fosse stato affiatato, anche visto il fatto che la maggior parte dei ragazzi serbi, croati, sloveni e bosniaci potevano capirsi fra loro anche parlando nelle lingue madre e che i giovani albanesi potevano parlare molto bene in italiano), anche se la lingua veicolare in uso sia tra ragazzi che con lo staff era l'inglese.[xii]

Una nota a proposito della lingua inglese come lingua veicolare in questi progetti è doverosa. A costo di dire una banalità, segnalo il fatto che la lingua ufficiale per i rapporti tra partner nel progetto in questione era l'inglese e i ragazzi non italiani si sono stupiti parecchio della difficoltà che avevano alcuni partecipanti Adribus italiani e anche alcuni organizzatori degli eventi locali a parlare in inglese con tutti o di provvedere a un servizio di interpretariato. E si sono sentiti in dovere di segnalare ai ragazzi che hanno incontrato nelle tappe italiane del viaggio l'importanza dell'acquisizione di competenze in lingue straniere e soprattutto nell'inglese, sia per la carriera scolastica e lavorativa che per la «normale» vita di un cittadino dell'unione europea che ha una grande facilità di avere contatti con persone straniere e/o di viaggiare all'estero e che dovrebbe saper trarre dei vantaggi e approfittare di queste possibilità.[xiii]

Un'ultima considerazione deve essere fatta sull'impatto immediato che questo viaggio e che le città incontrate hanno avuto sui partecipanti. Come si diceva, per alcuni era il primo viaggio all'estero e per molti era il primo viaggio nei diversi Stati attraversati. Come è prevedibile, quasi tutti sono rimasti impressionati ed emotivamente coinvolti dalla varietà dei panorami attraversati, dalla diversità dei luoghi e delle usanze, dalle diverse modalità di accoglienza preparate dalle equipe

---

[xii] A questo proposito riporto un commento di due ragazzi pugliesi che hanno tenuto un blog-diario a tappe per raccontare il viaggio e che nella narrazione conclusiva scrivono quanto segue: "*17 ottobre. [...] Jacopo e Omar sono di Rimini, hanno 19 e 20 anni, parlano poco inglese, ma si fanno ben capire in altro modo. Milana è di Novi Sad, Serbia, Saša invece di Izola, Slovenia, e Hasna di Shkoder, Albania. Ognuno parla la sua lingua e chi non la sa, se la inventa. Eppure ci si capisce. Si ride. E se non ci si comprende, si lascia spazio al caso e... funziona!*". Ringrazio Francesco ed Enrico per avermi permesso con entusiasmo di citarli e vi invito a leggere la loro *Guida galattica per partecipanti all'Adribus*, la cui prima *entry* datata "20 settembre" è consultabile online all'URL:

<http://bollentispiriti.regione.puglia.it/index.php?option=com_k2&view=item&id=7703:guida-galattica-per-partecipanti-all-adribus-%E2%80%93-16-17-settembre&Itemid=1300328>.

[xiii] Probabilmente questa è una considerazione che molti adulti e molti insegnanti fanno quotidianamente ai giovani italiani, ma vi assicuro che sentirselo dire in un quasi perfetto inglese (o addirittura in un buon italiano da un diciottenne albanese che lo parla come terza lingua) da un coetaneo di 18 o 28 anni ha fatto la differenza almeno per qualcuno!

locali, dalla possibilità di sentire dai locali come vivono la loro giovinezza e la vita quotidiana nei loro Paesi.

Vedere i segni dei colpi di arma da fuoco sugli edifici, essere accompagnati in giro per Sarajevo e nel «Tunnel della pace» da giovani e adulti che hanno vissuto la recente guerra sicuramente ha lasciato il segno; così come vedere che in Serbia sono stati ospitati in una casa sequestrata a un narcotrafficante e data in uso a un'associazione per progetti sociali giovanili come accade anche in Italia ha evidenziato il fatto che i due Paesi sono molto diversi fra loro, ma devono confrontarsi con fenomeni simili legati alla malavita, e che i giovani di entrambi i Paesi possono, e a volte devono, prendere posizione e dichiarare da che parte stanno. Scoprire che a Dubrovnik si suona uno strumento musicale tradizionale molto simile a un mandolino ha reso concretamente evidente che ci sono differenze ma anche tratti simili tra Paesi diversi affacciati sullo stesso mare Adriatico.

Per alcuni, soprattutto italiani, vedere Shkoder (Scutari) è stata una sorta di ventata di aria fresca che ha svelato o spazzato via dei pregiudizi più o meno consapevoli: la città albanese (e il fatto di avere due ragazzi albanesi nel gruppo dell'Adribus) e l'accoglienza ricevuta sono state una sorta di una rivelazione! In generale, l'idea preconcetta che gli italiani hanno dell'Albania o degli albanesi non è positiva, pochissimi in realtà sanno che il Paese ha zone bellissime, che molta parte della popolazione (soprattutto i giovani) parla facilmente due o tre lingue (e l'italiano solitamente lo imparano guardando la televisione italiana), che l'accoglienza dell'ospite è un concetto fondamentale nella loro cultura, nonostante gli alti tassi di disoccupazione (soprattutto giovanile), il basso reddito pro capite e gli altri problemi sociali ed economici.

Nella parte orientale del viaggio, da Gorizia a Dubrovnik, molte foto e molti video sono stati fatti per immortalare moschee e registrare i canti dei muezzin, anche se durante il viaggio non è stato sempre presente il discorso della diversità delle religioni, tranne in occasione dei pasti, quando risultava più evidente l'identità mussulmana di alcuni che avevano sempre un menù privo di alcuni alimenti vietati dalle norme e dai precetti della loro religione. D'altra parte, da Bari a Campobasso molti commenti dei partecipanti non italiani erano legati al cibo, alle vetrine e alla moda, oppure a edifici storici romani.[xiv]

Conclusioni

La facilità o la difficoltà con cui si sono attraversate fisicamente le frontiere e i controlli doganali durante l'Adribus ha materialmente riportato l'attenzione dei viaggiatori sul significato concreto dell'Unione Europea, e su vantaggi e svantaggi che l'adesione all'Unione comporta, sia per i Paesi membri che per i loro cittadini, e per tutti i cittadini che vivono e si muovono nell'UE e nei Paesi limitrofi.

[xiv] Per una narrazione per immagini dell'Adribus si rimanda al sito ufficiale dove si trova un breve filmato e un video di trentuno minuti realizzato dagli addetti alla comunicazione del Forum Giovani provinciale, Gaetano Vanzo e Debora Vrizzi, che hanno accompagnato i partecipanti durante il viaggio e hanno documentato con foto e filmati molti momenti realizzando alla fine i filmati in oggetto, visionabili all'URL: <*www.youthadrinet.eu/video.php*>.

Non essendo esperti di politica internazionale ed economia, ma essendo dei cittadini che si interrogano sul presente e sul futuro, i ragazzi croati avevano idee diverse sul cambiamento che avrebbe portato l'ingresso della Croazia nell'UE,[xv] trovandosi però concordi sul fatto che per loro questa era un'occasione per viaggiare più facilmente verso gli altri Stati europei, per fare esperienze di studio o di lavoro all'estero,[xvi] per acquisire esperienze e competenze che possono aiutarli nel loro percorso di crescita e formazione, per iniziare percorsi nuovi e diversi da quelli dalle generazioni precedenti. E in effetti, uno dei progetti usciti dal «laboratorio Adribus» coinvolgeva alcuni di loro e le loro associazioni in un'idea transfrontaliera da attuare con giovani partner di diversi Stati.

Nonostante il fatto che in Italia ci siano opinioni contrastanti sull'adesione all'UE, anche i ragazzi italiani sembravano più spronati che bloccati dalla possibilità di confrontarsi (magari in concorrenza) con giovani stranieri, di poter (o dover) studiare o lavorare all'estero per essere meglio considerati sul mercato del lavoro.

Non si è mai discusso di pace come di obiettivo da raggiungere o da auspicare, segno che i giovani considerano le guerre all'interno del continente europeo una storia vecchia (con qualche brutta parentesi moderna ma passata); e questo è uno degli obiettivi dei padri fondatori dell'Europa odierna che si è realizzato, almeno nelle nostre zone.

Forse è un po' esagerato, ma sono convinta che per molti di loro e anche per molti adulti che hanno lavorato nel progetto, Youth AdriNet sia stato un assaggio di Europa e di futuro, e mi fa piacere pensare che l'UE possa ancora provare a prendere una direzione più umana, sociale, attenta ai cittadini e meno squisitamente economica. Per scansare una facile retorica, chiudo con la citazione dei due partecipanti pugliesi all'Adribus, Ernesto e Francesco, che sull'ultima pagina del loro blog-diario di viaggio hanno scritto:

> *Questo è stato l'Adribus, un'incredibile fotografia di cosa sarebbe potuta essere l'Unione Europea se fosse stata indirizzata nel modo giusto, o la speranza di quello che sarà tra dieci anni. Milana [dalla Serbia] e Saša [dalla Slovenia] non avranno più problemi di differenze nazionali, Hasna [albanese con origine greche] potrà lavorare dove le piace, che sia in Grecia, Albania o anche in Italia, Jacopo [italiano] e Omar [italiano con origini mediorientali], grazie al loro inglese fluente, saranno in giro per l'Europa tra concerti e scambi culturali e piece teatrali.*[xvii]

[xv] Il viaggio si è svolto nell'autunno 2013 e la Croazia è entrata nell'UE il 1° luglio 2013, anche se non è ancora entrata nell'area Schengen (dovrebbe entrare nel 2015) e non ha ancora la possibilità di adottare l'Euro come moneta nazionale per problemi di economia nazionale.

[xvi] La loro stessa partecipazione all'Adribus data dalla presenza della Croazia fra i partner di progetto era legata fortemente all'imminente ingresso della Croazia nell'UE per le caratteristiche del programma finanziatore.

[xvii] Il brano è tratto dal diario che due partecipanti pugliesi dell'Adribus hanno aggiornato durante il viaggio sul sito dei progetti di politiche giovanili della Regione Puglia «Bollenti Spiriti 2.0», nel post consultabile online all'URL: *<bollentispiriti.regione.puglia.it/index.php?option=com_k2&view=item&id=7844:guida-galattica-per-partecipanti-all-adribusil-racconto-finale&Itemid=1300328>* .

BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA

La bibliografia e la sitografia qui riportate si limitano a indicare testi citati e a riportare i link ufficiali dove si possono trovare materiali correlati alle esperienze sopra raccontate. I link sono aggiornati a luglio 2014.

Guida galattica per partecipanti all'Adribus - 16 - 17 Settembre, Sambati Francesco, Voccoli Ernesto, post in "Bollenti Spiriti 2.0", 20 settembre 2013, URL:
<http://bollentispiriti.regione.puglia.it/index.php?option=com_k2&view=item&id=7703:guida-galattica-per-partecipanti-all-adribus-%E2%80%93-16-17-settembre&Itemid=1300328>.

e *Guida galattica per partecipanti all'Adribus...il racconto finale,* Sambati Francesco, Voccoli Ernesto, post del 17 ottobre 2013, URL: *<http://bollentispiriti.regione.puglia.it/index.php?option=com_k2&view=item&id=7844:guida-galattica-per-partecipanti-all-adribusil-racconto-finale&Itemid=1300328>*.

Libro bianco: Un nuovo impulso per la gioventù europea, edito dall'Unione Europea, 2001, formato pdf consultabile all'URL: *<http://eur-lex.europa.eu/legal-content/IT/ALL/?uri=CELEX:52001DC0681>*.

S.E.I. con i giovani. Il Sistema Educativo Integrato come metodologia dinamica per le politiche giovanili in contesti europei, a cura di Flavio Montanari e Giovanna Manzato, edito da Provincia di Gorizia - IPA ADRIATIC CBC Programme Progetto Youth AdriNet, 2013, e-book formato pdf ed epub consultabili all'URL:
<http://www.provincia.gorizia.it/custom/sez_aree.php?browse_id=14407>.

Una partita a croquet. Linee guida del progetto Youth AdriNet, Franco Santamaria et. al., edito da Provincia di Gorizia - IPA ADRIATIC CBC Programme Progetto Youth AdriNet, 2013, e-book formato pdf ed epub consultabili all'URL: *<http://www.provincia.gorizia.it/custom/sez_cms.php?menu_id=4326>* oppure all'URL:
<www.youthadrinet.eu/attachment.php>.

WP3 Benchmarking Report, a cura di Informest, edito da IPA ADRIATIC CBC Programme Progetto Youth AdriNet, 2013, formato pdf consultabile all'URL: *<www.youthadrinet.eu/attachment_det.php?down_id=10>*

Euroregione Adriatico-Ionica: *<www.adriaticionianeuroregion.eu/>*.

Forum Giovani della Provincia di Gorizia: *<www.forumgiovanigorizia.it>*.

Politiche Giovanili della Provincia di Gorizia, pagina del sito ufficiale provinciale:
<www.provincia.gorizia.it/custom/sez_cms.php?menu_id=4326>.

Progetto Youth AdriNet, sito ufficiale: *<www.youthadrinet.eu>* pagina dei documenti e output di progetto:
<www.youthadrinet.eu/attachment.php>.

Pagina dei video ufficiali: *<www.youthadrinet.eu/video.php>*.

Account Facebook: *<www.facebook.com/YouthAdrinet?ref=hl>*.

Account Twitter: *<https://twitter.com/YouthAdrinet>*.

Canale Youtube: *<www.youtube.com/user/YouhtAdrinet>*.

Programma IPA Adriatico per la Cooperazione Transfrontaliera 2007-2013: *<www.adriaticipacbc.org>*.

Regione Friuli Venezia Giulia, portale per le politiche giovanili: *<www.giovanifvg.it>*.

Unione Europea, sito ufficiale in versione italiana: *<http://europa.eu/index_it.htm>*.

Pagina sui finanziamenti europei: *<http://europa.eu/about-eu/funding-grants/index_it.htm>*.

L'ULTIMA STAGIONE DEI RACCONTI SVEVIANI

MIRZA MEJDANIJA

Tra il 1923 e 1928 Svevo s'impegna in quello che Tortora[i] chiama «*la grande stagione novellistica*», scrivendo tra gli altri, *Corto viaggio sentimentale*, *Una burla riuscita* e *La novella del buon vecchio e della bella fanciulla*. Dopo la pubblicazione del suo terzo romanzo, Svevo scrive dieci racconti in cinque anni, una media molto superiore se si pensa alla produzione dei precedenti trentacinque anni di attività letteraria, e oltretutto, si tratta di racconti di una lunghezza maggiore di quelli precedenti. Numerosi critici hanno applicato la categoria del «non finito» all'ultima produzione sveviana, ma lo stato filologico dei racconti non autorizza a indicare il «non finito» come tratto preponderante della narrativa sveviana dal 1923 in poi.[ii] Dunque, in questo periodo l'impegno di Svevo, oltre al teatro, è dedicato al racconto, riuscendo a completare *Proditoriamente*, *Una burla riuscita*, *Vino generoso*, *La madre*, *La novella del buon vecchio e della bella fanciulla, Argo e il suo padrone*, *La morte*, *Orazio Cima* e *L'avvenire dei ricordi*, lasciando incompiuto, dopo due revisioni, *Corto viaggio sentimentale*.

Due parti distinguibili

Infatti, tutti i racconti scritti tra il 1923 e il 1928, cioè tra la *Coscienza di Zeno* e il *Vegliardo*, appartengono allo stesso progetto letterario e, in un modo o in un altro, danno vita a un discorso coerente e omogeneo. I dieci racconti, nella loro continuità e contiguità, sono composti di due parti distinguibili, ma per niente distinte e separate: la trilogia, che espone i nuclei essenziali di una più ampia riflessione e altri sette racconti, senza i quali questa fase letteraria autonoma della cosiddetta

[i] Massimiliano Tortora, *Svevo novelliere*, Giardini, Pisa 2003.
[ii] *ibid.*, p. 15.

stagione dei racconti, non esisterebbe. Vi è presente la ripetizione di alcune immagini narrative e di alcuni commenti da parte del narratore o di uno dei personaggi. L'impiego degli stessi frammenti narrativi, poco cambiati, introdotti in testi cronologicamente vicini, è la prassi utilizzata dallo Svevo dei racconti dal 1923 in poi.

I racconti del quinquennio proseguono l'indagine epistemologica iniziata da *La Coscienza di Zeno*, rivelando sempre più apertamente l'impossibilità della «pura teoria», cioè della capacità di teorizzare leggi universali e di presentare un sistema di comprensione definitivo. La molteplicità del reale spinge Svevo a mettere l'accento sullo sforzo interpretativo che è richiesto ai personaggi. Si rende conto che non è possibile definire l'ordine del mondo, ma si deve almeno provare a dargli un ordine. L'unico approccio teorico possibile è indagare la realtà a posteriori, provando a trarne una comprensione e ogni pretesa d'interpretare il mondo sarà universalizzata e seguita dalla consapevolezza della precarietà e provvisorietà del mondo.

In questi racconti è presente la riflessione sull'ineluttabilità degli eventi, che il più delle volte accadono indipendentemente dal volere dei personaggi. La vita sarebbe soggetta a una buona dose dell'accidentalità che sfugge al controllo dell'individuo. E appunto per questo la teorizzazione del reale non può spiegare il caos del mondo, «teoria» e «prassi» non riescono mai a coincidere e l'individuo non riesce a costituirsi nella sua interezza una volta per tutte. E allora, l'uomo vuole interpretare il mondo caotico, magmatico e impenetrabile e si serve di due metafore, quella del vedere e quella della memoria.

L'occhio e la capacità di osservazione sono i tratti fisionomici che qualificano e strutturano i personaggi di *Malocchio* e de *La Coscienza di Zeno*, e nelle novelle che succedono al romanzo sono uno dei temi centrali della narrazione. La capacità di percepire e di vedere la realtà diventa determinante, poiché quello che permette una maggiore conoscenza del reale e la sua migliore interpretazione e comprensione sono una più ampia visione del mondo, uno strategico punto di vista e un'attenta osservazione. È appunto nelle novelle che viene utilizzata al massimo l'opposizione vedere / non vedere, visione / cecità per determinare le caratteristiche del personaggio e preparare il fallimento che incontra il cieco protagonista.

Ricordare è, infatti, vedere piuttosto il passato che il presente e la ricostruzione degli eventi passati è sempre incompleta e transitoria, visto che dipende dalla posizione nel tempo e nello spazio di chi indaga. Il passato cambia sempre aspetto perché la persona che lo indaga non trova un'evoluzione lineare degli eventi, ma solo dispersi frammenti di cui deve formare un'unità. La prospettiva del passato è condizionata in questo modo dal punto di vista del soggetto. La memoria è, tramite la combinazione di conoscenza e interpretazione, lo sguardo rivolto al passato che diviene una verità sottoposta alle modifiche e integrazioni, cioè una verità relativa.

Proditoriamente

Proditoriamente è il primo racconto che Svevo scrive dopo la pubblicazione de *La coscienza di Zeno*. È la storia del signor Maier, ricco uomo d'affari, che viene ingannato e improvvisamente lasciato sul lastrico. L'ineluttabilità degli eventi diventa il nucleo centrale di questo racconto, nel momento in cui Maier fallisce, a causa dell'imprudente accordo commerciale fatto con il pericoloso imbroglione Barabich. Allora, Maier decide di chiedere un aiuto economico all'amico Reveni, un prestito con cui riavviare la sua attività e cancellare l'errore commesso. Il fallimento finanziario divide la vita di Maier in due fasi distinte: quello che è successo prima dell'accordo con Barabich e ciò che segue quella scelta. Un eventuale aiuto finanziario del Reveni avrebbe potuto riportarlo nel periodo antecedente al fallimento. Ma, il disastro è iniziato anche prima dell'inizio del racconto e i

due amici discutono di ciò che è successo. Il Maier è quello che ha subito «l'originalità della vita» ed è consapevole quanto questa sia precaria. D'altra parte, Reveni è persuaso della durevolezza e della perennità della vita. Fa sapere astutamente all'amico che è venuto a conoscenza di quello che gli è successo, rimproverandolo in un certo modo per essere stato così imprudente. Fa finta di essere malato, e la moglie gli sta accanto tutto il tempo, aiutandolo nel rifiutare maliziosamente l'aiuto all'amico. Il Maier prova a convincerlo che la vita è imprevedibile e che quello che gli è successo, può avvenire a ognuno. Ma la vita è cinica e imprevedibile, e mentre parlano, un improvviso attacco cardiaco colpisce Reveni e spezza la certezza della vita. Reveni muore e il Maier vede sparire l'unica speranza di ottenere il necessario aiuto economico. L'irreversibilità del tempo e i mutamenti di prospettiva che succedono dopo certi momenti, provano che la vita è imprevedibile, anzi, «*originale*» se, come era accaduto per Zeno e Guido, l'inetto e il vincitore si scambiano i ruoli.[iii]

Inoltre, in *Proditoriamente*, dopo aver raccontato le paure e i dubbi di Maier di avere un prestito da Reveni, ci si presenta la metafora del vedere: se si potesse vedere tutto, l'interpretazione del reale si ridurrebbe a conoscenza e la verità sarebbe a portata di mano e sotto gli occhi di tutti.

La madre

Il racconto inizia con la descrizione di una valle, in cui si trovano due grandi case, una accanto all'altra, davanti alle quali ci sono due giardini. In uno di questi, in un cantuccio, alcuni pulcini parlano delle loro esperienze. Sono di pochi giorni, ma hanno avuto già una grande esperienza. Uno di loro comincia a parlare della madre che nessuno di loro conosceva. Tutti si meravigliano e cominciano a sognare la madre. Uno dei più anziani si ripromette di trovarla, si allontana dal loro giardino e si trova davanti alla siepe dell'altro giardino. Qui vede moltissimi pulcini, ma anche un pulcino enorme, che manca nel suo giardino e che si comporta come capo e protettore, preoccupandosi di tutti. Quando la madre mostra ai pulcini un piccolo verme che si trova davanti a lei e li sprona a mangiarlo, i piccini non comprendono e la guardano estatici. E allora, Curra, volendo mostrargli le sue abilità, si precipita sulla preda e l'ingoia. Curra si alza e corre alla siepe; la madre preoccupandosi dei pulcini, non riesce a seguirlo e lui fugge all'aperto.

L'impossibilità della «pura teoria» diviene più concreta in questo racconto, quando Curra cerca la madre inesistente, sognando l'amore, l'armonia e la completezza e invece, riceve soltanto duri colpi. È un fallimento mostrato con risultati caustici, quando la nemica, presunta madre, si rivela solo la chioccia dal pollaio adiacente. La tristezza di Curra proviene dall'incomprensione del reale e non dalla consapevolezza dell'impossibilità di ritrovare la sua madre immaginaria.

L'avvenire dei ricordi

È un racconto abbastanza autobiografico che descrive il viaggio di un vecchio che si ricorda della partenza e dell'arrivo di due ragazzi in un collegio a Würzburg, in Baviera. I ragazzi sono Roberto e Armando e rappresentano Ettore e Adolfo. Il racconto è, infatti, la storia del vecchio uomo che viaggia in Baviera e ricorda il viaggio di tanti anni prima. Svevo vuole mostrare come il passato muta costantemente d'aspetto perché in certi momenti appaiono dettagli che inizialmente erano sconosciuti o dimenticati ma che fanno parte della nostra conoscenza. L'io che guarda indietro per ritrovare il proprio passato non segue uno sviluppo lineare delle vicende, ma solo schegge e fram-

[iii] Cristina Benussi, *La forma delle forme*, Trieste, Edizioni dell'Università di Trieste 2007, p. 176.

menti dispersi e instabili di cui deve formare un'unità. In un certo momento il vecchio ricorda la bella sposa del direttore, ma non riesce a capire se è l'immagine del primo giorno in cui l'ha vista, oppure è l'immagine rimaneggiata in seguito. La configurazione del tempo trascorso è legata al punto di vista del soggetto, il quale è condizionato dalla situazione contingente in cui si trova. È il presente che guida a costruire il passato, il quale da parte sua, non presenta un panorama statico, ma è un impasto fluttuante dai confini incerti.

La morte

Il racconto è stato sicuramente composto negli ultimi anni di vita dell'autore. Inizia con il ritorno dalla stazione di una vecchia coppia che ha accompagnato i figli partiti per Roma. Stanno insieme da molti anni, lui è ateo mentre lei è praticante e all'età di vent'anni l'ha accolto con la speranza di convertirlo, ma senza successo. Il marito si rende conto che la moglie è invecchiata e pensando alla loro vita passata insieme, capisce che il tempo trascorso cambia costantemente i ricordi.

L'abisso che si apre tra teoria e prassi è la costante che caratterizza anche questo racconto, in cui la medicina è ritenuta incapace a capire completamente il corpo umano. All'ateismo di Roberto è contrapposta la fede religiosa di sua moglie Teresa. Nelle due prospettive, il momento della morte è un avvenimento che deve avvenire serenamente e senza turbamenti. Roberto spiega alla moglie che lui si prepara ogni giorno alla morte, sperando che quando questa verrà, l'evento non sia né traumatico né spaventoso. La risposta di Teresa, anche se riflettendo da un altro punto di vista, tradisce una concezione diretta al medesimo fine. E quando la morte incombe su Roberto, Teresa cede ai suoi principi, supplicando che questa non avvenga e nonostante la sua fede, rifiuta una fine prevedibile. Roberto, invece, è convinto che molti anni di preparazione abbiano dato i risultati sperati. Però, in quel momento la morte non viene e le parole di Roberto perdono il senso, poiché si era espresso da morituro nel momento in cui la morte si era solo affacciata. Ma, quando arriva veramente il momento della morte, lui non offre più un'immagine serena, ma lacerata. Dunque, quella lunga preparazione per il momento atteso si rivela insufficiente e le sue ultime parole rivelano una grande colpa, che non è la colpa di essere ateo, ma di aver creduto che una lunga preparazione potesse risolvere razionalmente il trapasso. La sua morte in questo modo si consuma proprio in quello che lui non aveva voluto, lo spavento. Anche Teresa è sconfitta, poiché interpreta falsamente le ultime parole del marito, credendo che la colpa di cui questi parlava fosse l'ateismo: dunque suppone di risolvere l'enigma della morte, credendo che lui si sia convertito all'ultimo momento. È comunque commovente l'attenzione che questa presta al marito durante l'agonia.

Argo e il suo padrone

Si tratta di un uomo che, per ragioni di salute, è stato mandato dal dottore in montagna, dovendo fare passeggiate quando il tempo lo permetteva e riposare quando lo imponeva. È la situazione desiderata da Emilio Brentani, ma al posto dell'infermiera Angiolina, c'è un cane. La visione del reale che propone l'eccentrico cane, che è contemporaneamente protagonista e narratore del racconto, è incentrata soprattutto attorno all'Io, che è l'unico punto di riferimento e non ha per fine la descrizione del mondo, che avrebbe un valore universale. Argo preferisce elaborare i valori dell'ambiente in cui si muove. Il fatto che le sue tesi diventino false quando trasferite nelle situazioni diverse, non gli importa. Le sue teorie sono limitate e precarie. Tutte le tesi di Argo partono dalla sua visione del mondo, che lo spinge a perseguire una sola condotta che gli consenta di vivere

più piacevolmente possibile e non si preoccupa di comprendere tutti i fenomeni del mondo che lo circonda, ma solo quelli che lo riguardano. L'abisso tra teoria e prassi non rappresenta per lui un ostacolo da superare, né una malattia da guarire. Sono proprio gli impedimenti e i divieti della natura e del padrone che gli permettono l'orientamento in un mondo troppo vasto. La vita di Argo è veramente «originale» e la sua matematica non dà spiegazioni a buona parte degli eventi, avendo in questo modo un approccio speciale, oggettivo e funzionale, al magma e al caos del reale. Anche in questo racconto è presente la metafora del vedere, solo che adesso si tratta del vedere di un cane.

Una burla riuscita

Il protagonista del racconto è Mario e si può dire che egli sia l'incarnazione di Emilio Brentani invecchiato, poiché anche lui conduce una vita monotona, vivendo con suo fratello malato, in una casa piena di grigiore. La sera legge al fratello per farlo addormentare. Ha solo due amici, il signor Bauer, capo ufficio con il quale ha un rapporto alla pari e un legame di vera amicizia. L'altro suo amico, che si rivelerà poi suo nemico, è un certo Enrico Gaia, commesso viaggiatore, un uomo a cui piace fare le burle. Ed è appunto quello che fa a Mario, presentandogli il 3 novembre 1918, il giorno storico della vittoria italiana per Trieste, un rappresentante di commercio come emissario dell'editore Westermann di Vienna, convincendolo che questi vuole fare pubblicare il suo romanzo in Germania. Mario, in preda alla felicità e incredulo della fortuna capitata, gli crede.

Il racconto offre una singolare rappresentazione narrativa dell'imprevedibilità degli eventi, legata all'inefficienza di una teorizzazione a priori. L'inganno che subisce il protagonista non gli permetterà più di ritornare allo stato in cui viveva prima e ancora più dell'orribile burla, il guadagno incassato inaspettatamente, mostra l'immediato primo dopoguerra in una significante allegoria dell'ineluttabilità degli eventi, conseguenza dell'incertezza sociale ed economica di quel periodo. Mario diventa vittima della burla rozzamente congegnata dal Gaia solo perché continua a «non vedere» per quasi tutto lo svolgimento del racconto. La sua cecità consiste nell'incapacità di congiungere in concreto tutti gli elementi percepiti. Nei racconti sveviani l'osservazione non è mai una mera percezione, ma è accompagnata sempre dall'atto interpretativo. La verità non è lo svelamento dell'ignoto, ma piuttosto costruzione di senso, miscela di conoscenza e d'interpretazione. Solo attraverso un equilibrato connubio di questi due ingredienti, si arriva alla vera percezione, altrimenti questa rimane inevitabilmente occlusa. È questo il dramma che ha luogo in *Una burla riuscita*, dove il protagonista fa caparbi sogni di successo letterario che lo accecano e lo inducono a vedere gli eventi in modo deformato. Il povero Samigli ha visto ogni elemento della burla, ma in ognuno di questi trova la conferma della vera esistenza del contratto editoriale. Solo dopo una parola d'avvertimento da parte del fratello, comincia a osservare gli eventi con una prospettiva diversa e i reali propositi del Gaia appaiono in tutta la loro evidenza. Il suo ritorno alla vista non si concretizza nella percezione di nuovi dati prima ignorati, ma solo in un diverso ordinamento dei fatti. Dunque, Samigli aveva visto tutto, ma è venuto a conoscenza della verità solo adesso, quando mette da parte il sogno letterario e assume un punto di vista più distaccato. L'ultimo dubbio cade l'indomani mattina, quando il Gaia, pestato a dovere dal Samigli, gli confessa tutto. La metafora del vedere, presente in frequenti luoghi delle novelle, è dunque il centro attorno al quale ruota la riflessione sveviana sulla capacità del soggetto di conoscere, interpretare e dunque di comprendere la realtà. È appunto l'immagine narrativa che illustra nel modo migliore come ogni teorizzazione, benché basata su dati oggettivi, non possa essere anche relativa e parziale. L'osservazione presuppone, infatti, un punto di vista, che è quello del soggetto calato nella stessa realtà contingente di cui intende offrire la spiegazione ultima e definitiva. In seguito qualsiasi desiderio di superiorità, di poter guardare il mondo

intero oggettivamente trovandosi finalmente fuori da tutte le compromissioni, di vedere tutto chiaramente separato, non può che rivelarsi illusione ingannevole e dannosa.

Corto viaggio sentimentale

Il racconto inizia con la scena dell'addio del signor Aghios alla moglie, in partenza per Trieste dalla stazione di Milano. I vecchi coniugi si separano per due settimane, perché la signora rimane a Milano per non lasciare solo il figlio impegnato in un esame importante. Inizia il lungo viaggio del signor Aghios attraverso Verona, Padova, Mestre, Venezia e Gorizia per arrivare a Trieste. In treno conosce varie persone, alcune interessanti, alcune noiose e un ragazzo che, verso la fine del racconto, gli ruba i soldi.

Mentre cerca uno zolfanello, trova in tasca la busta con dentro le trentamila lire, destinate a un pagamento da saldare, una volta giunto a destinazione. Il signore che gli è seduto di fronte, vedendolo impegnato in una ricerca che sembra non portare a niente, spiega che sa sempre tutto quello che ha nelle tasche. Anche al signor Aghios piacerebbe sapere sempre tutto quello che ha nelle tasche, descrivendole come un armadio ambulante e dicendo di voler mettere in una di queste un registro contenente la pianta delle tasche con l'enumerazione del contenuto. Il registro contenente la pianta delle tasche è una delle tante metafore che raffigurano la «pura teoria» e l'esempio di come un simile tentativo di dare ordine al reale non possa aver successo, poiché la stessa pianta che il signor Aghios vorrebbe disegnare finirebbe nelle stesse tasche. In sostanza, non c'è via di fuga dalle tasche e ogni pretesa di assumere un punto di vista onnisciente, superiore e alto, per designare una pianta definitiva, si rivela una mera illusione, dando origine alla «pura teoria» del vecchio. Ogni descrizione del reale non può che essere precaria e parziale. Il vecchio capisce che non è possibile definire l'ordine del mondo e prova allora a dare un ordine al proprio vissuto, anche se una gerarchia definitiva degli oggetti e dei concetti non viene fornita e quindi, questi non potranno mai essere situati allo stesso livello. Non esistono regole garanti e gli individui sono sempre costretti a costruire con interpretazioni un'unità, che vorrebbe pretendere una legittimità universale, ma che è condannata al livello del particolare.

Guardare oggettivamente la realtà diventa l'unica via percorribile dell'Io sveviano nel racconto e la bambina che comincia a piangere perché dal finestrino non riesce a vedere il treno, né se stessa mentre viaggia, è la prova che bisogna guardare il mondo dal didentro. Non è possibile cogliere il reale nella sua interezza e il soggetto nell'atto stesso di guardare. Per questo la verità a cui perviene ogni teoria è una verità parziale, mancante e limitata. Aghios capisce che l'uomo non ha un rapporto diretto con la realtà, poiché non riesce ad abbracciare con il suo pensiero se stesso e il mondo.

L'aneddoto del piccolo Pucci che trema dalla paura di poter essere preso per un ladro rende chiara l'inattuabilità della pura teoria e mostra che l'evento imperioso e imprevedibile può smentire anche le certezze più fondate e rimettere in discussione ogni sistema faticosamente elaborato.

Vino generoso

Il racconto tratta il tema della reazione del corpo umano a una eccedenza di vino. L'innominato protagonista viene dispensato una sera dalla quotidiana dieta impostagli dal dottor Paoli. Trovandosi in un'illusoria posizione di libertà assoluta, egli vuole riacquisire completamente la sua libertà, regalandosi il diritto di interrompere la dieta e di ricominciare a bere. Ma, la gioia si trasforma molto presto in ira e inizia una discussione con il nipote Giovanni, che vanta la propria furberia, sicuro

di poter radunare per sé tutto il denaro esistente. Quando lo zio gli chiede che cosa farà quando l'obiettivo dell'esistenza non sarà più il denaro, il giovane risponde scortesemente, scatenando l'ira dello zio.

La famiglia gli impedisce di continuare a bere, dopodiché diventa ancora più aggressivo, riversando il proprio rancore sui figli, in segno della sua autorità. Si corica e inizia a sognare Anna, che da giovane lo ha illuso per poi sposare un altro. Ha l'impressione di vedere la figlia di lei, una ragazza di quindici anni, bionda, con gli occhi azzurri, quasi l'incarnazione della madre. Il sogno si trasforma poi in un incubo in cui appaiono la moglie, il medico, gli amici e la sposa, che vogliono farlo entrare in una cassa di cristallo, che si trova in una grotta, simbolo evidente di morte. Per non entrarci offre del denaro ai carcerieri, ma questi rifiutano. Allora, prova a far cambio con sua figlia. Cristina Benussi ravvisa qui l'aldilà ebraico.[iv] Ancora prima del risveglio sente il rimorso. Grida il nome della figlia, svegliando la moglie. Capisce che il sogno fatto è stato causato dall'effetto del vino e volentieri decide di riprendere la dieta. Il racconto rivela il fastidio di Svevo per la vita familiare.

Orazio Cima

Il narratore racconta l'arrivo di un ricco signore abruzzese, Orazio Cima, a Trieste. Orazio si spinge a Trieste perché lì si parla italiano e la caccia è regolamentata dalla legge austriaca, che permette di cacciare e pescare liberamente. Uccidere gli animali è una passione per lui, anche se non mangia mai la loro carne. Il narratore e Orazio diventano amici e la differenza tra i due è differenza tra chi sa uccidere e chi no. Orazio si trova una ragazza, Antonia, una popolana triestina. Il protagonista è affascinato dalla ragazza e tra loro esiste una forte attrazione, di cui Orazio non si preoccupa.

Il modo in cui Orazio vede il reale si basa soprattutto attorno all'Io, unico punto di riferimento e non cerca di descrivere il mondo, né di determinare un valore universale, preferendo elaborare i valori dell'ambiente in cui si muove. Certo, le sue tesi non corrispondono al mondo che lo circonda, ma non se ne cura. Le sue teorie partono dalla sua visione del mondo, ricercando solo i divertimenti che gli consentono di vivere più piacevolmente possibile e non si preoccupa di comprendere tutti i fenomeni del mondo che lo circonda, ma solo quelli che lo riguardano.

La novella del buon vecchio e della bella fanciulla

Inizia con la visita di madre e figlia all'ufficio del vecchio, che scrive alla ragazza una lettera di raccomandazione. La incontra di nuovo in tram e lì inizia la loro avventura amorosa. Il vecchio dà alla ragazza i soldi dopo ogni incontro, anche se col solo proposito di educarla. Ascrive il suo desiderio a un impulso paterno, ben consapevole che si tratta di un sentimento incestuoso. È un rapporto che non implica le complicazioni affettive, tranne il comportamento di leggera gelosia di una serva, che ha le caratteristiche sentimentali di una moglie. Il vecchio mente a se stesso, quando giustifica il suo comportamento con la scusa di trovare un buon lavoro per la ragazza. A un certo punto il vecchio si ammala di angina pectoris e il medico gli consiglia di smettere di rivedere la ragazza. Con il pretesto di un viaggio, non la vede per un periodo e poi, una sera, la scorge dalla finestra con

[iv] C. Benussi, *La memoria di Aron. Un'interpretazione di Svevo.* Shalom Trieste, gli itinerari dell'ebraismo, Trieste 1998, pp. 339-40.

un ragazzo e, ingelosito, la invita ad andare da lui l'indomani. Il vecchio si accorge che non la desidera più e che vuole solo educarla e inizia a scrivere un saggio.

Il racconto mostra l'impossibilità della pura teoria e si struttura intorno a due nuclei tematici, di cui il primo occupa i primi otto paragrafi, descrivendo la seduzione della ragazza e l'altro, che occupa gli ultimi due paragrafi, mostra le riflessioni del protagonista che vuole assolutizzare, attraverso la scrittura, l'esperienza trascorsa. Proprio in questi due ultimi paragrafi si trova il nucleo centrale del racconto. La vera avventura del vecchio non è tanto negli incontri con la fanciulla, ma nel ripensamento degli eventi, nel tentativo di ricercare il tempo perduto, di precisare le regole generali e universali ricavandole dalla propria vicenda, cioè, provando a elaborare la pura teoria. Il vecchio vuole scrivere un saggio, di cui termina solo il titolo, *Dei rapporti fra vecchiaia e gioventù* e l'introduzione, seguita da alcuni titoli introduttivi. Ma prima di terminare il saggio, il vecchio muore, lasciandolo incompiuto così come era successo ad Alfonso Nitti. Dopo la relazione con la fanciulla, che ha originato la malattia e i sensi di colpa, il vecchio ritorna al proposito di educarla e, generalizzando la vicenda, determinare le leggi morali che dovrebbero reggere il mondo. In pratica, vuole tracciare il modello di comportamento dei giovani e dei vecchi, per non commettere lo stesso errore che ha fatto lui, cioè, cadere nella colpa e nella corruzione. All'inizio lo vediamo fiducioso di poter scrivere il saggio e pieno d'idee, ma a un certo punto si blocca perché incapace a trovare una soluzione al problema che si era posto. Quando scrive la prefazione e il primo capitolo, procede senza problemi, terminandoli in poco tempo. Nel capitolo decimo, afferma la polemica sveviana contro la pura teoria e si rende conto dell'impossibilità di guarire il mondo dalla sua contingenza. Dunque, la teoria del vecchio non trova sviluppo, non per incapacità dell'autore, ma per l'implicito fallimento che la stessa teoria comporta, cioè il mondo non si può descrivere scientificamente, è un caos irrazionale. Il racconto termina con la morte del vecchio e il messaggio insito è che niente può essere detto a priori e in modo definitivo.

Questi racconti continuano la riflessione nata nell'ultimo capitolo della *Coscienza di Zeno*, in cui il rifiuto della psicoanalisi mostra la sconfitta della «pura teoria», rendendo illusorio qualsiasi tentativo di precisare una definizione del mondo. I personaggi di questi racconti confermano l'insuccesso di ogni tensione redentrice da parte dell'individuo. Ma Svevo incentra la sua attenzione sulle due cause che rendono impossibile il passo al sistema onnicomprensivo e proibiscono ogni anelito universalistico: la «pura teoria» è assolutamente fallimentare, visto che l'impossibilità di occupare un punto di vista superiore porta a inevitabili aporie che ne segneranno la disfatta, e d'altra parte, gli eventi sono ineluttabili e le cose nascono imprevedibilmente. Ma quello che è diverso dal terzo romanzo è che nei racconti la rassegnazione alla frattura tra prassi e teoria è accompagnata dalla fiducia di poter comunque esprimere certe idee e opinioni sul mondo.

I dieci racconti presentano una particolare fase dell'indagine letteraria sveviana, che inizia con l'ultimo capitolo della *Coscienza di Zeno* e offre gli strumenti necessari per la stesura de *Il vegliardo*. Questi non sono né le continuazioni del terzo romanzo, né i materiali preparatori al quarto. Presentano, infatti, la fase dell'indagine letteraria nettamente distinta dal terzo e quarto romanzo sveviano.

BIBLIOGRAFIA:

Italo Svevo, «Racconti e scritti autobiografici», in *Tutte le opere*, Einaudi, Torino 2004.

Cristina Benussi, *La memoria di Aron. Un'interpretazione di Svevo,* Shalom Trieste, gli itinerari dell'ebraismo, Trieste 1998.

Id., *La forma delle forme*, Edizioni EUT, Trieste 2007.

Gabriela Contini, *Il quarto romanzo di Svevo,* Einaudi, Torino 1980.

Massimiliano Tortora, *Svevo novelliere*, Giardini, Pisa 2003.

POSMODERNIDAD, GLOBALIZACIÓN, IDENTIDAD

IRMA HIBERT

Procesos de la globalización y sus consecuencias

La posmodernidad y la sociedad. El pluralismo y la realidad. La diversidad y el capital. Todos estos elementos son temas clave en el análisis de procesos y tendencias de la globalización. La actual política neoliberal, que tiene una gran difusión y poder en el mundo de hoy, y que se denomina globalización, es en cierto sentido el resultado de la teoría posestructuralista y de la teoría de la posmodernidad con sus conceptos y definiciones de la idea de libertad. Los cambios trascendentales en la industria informática, el desarrollo de sofisticadas tecnologías en la así llamada *era cibernética,* sin duda han influido sobre nuestra percepción del mundo y nuestra personal manera de vivir. La diferencia, la polifonía y la diversidad son sólo algunos de los conceptos clave del mundo contemporáneo que se han transformado en actuales, gracias al rico vocabulario posmoderno que nos permitió incluir más que excluir, pero que, sin embargo, después de una atenta observación del mundo, nos exhorta espontáneamente a preguntarnos si existe una falla en la teoría y en la práctica de los procesos de la globalización. ¿Todo lo que la globalización sugiere para el desarrollo de la sociedad se puede considerar como un hecho positivo?

Para comprender si realmente existe la hipocresía en este fenómeno (entre lo que se teoriza y lo que se pone en práctica) es necesario analizar la cultura del mercado mundial y su relación con la dimensión no sólo económica sino también social, política y cultural. La disponibilidad de la propiedad virtual (in)existente, el consumismo del *morder y huir* y la invasión de los medios de comunicación se proponen como el objetivo final de los procesos de la globalización. En efecto, en el acto

de analizar el pensamiento de la posmodernidad, con todas sus características, incertidumbres, complejidades, disonancias, límites y posibilidades se puede descubrir con toda probabilidad que la globalización no ofrece otra cosa que una nueva y diferente forma de totalitarismo.

No cabe duda de que en la dimensión de la globalización el elemento que orienta y domina nuestra realidad es el pensamiento posmoderno, pero también es cierto que nosotros mismos estamos en dificultad con su «*periodización, definición - cultural e histórico*»,[i] como incluso con su categorización e interpretación. Ya en los años siguientes al nacimiento de este fenómeno (desde los años sesenta hasta los comienzos de los años setenta), siempre hubo acalorados debates entre filósofos, sociólogos y teóricos de la literatura y del arte sobre la definición y la determinación del enfoque del posmodernismo, debates realmente contradictorios, ya que no se conseguía decir con seguridad si el fenómeno debía considerarse como la negación de la modernidad o su continuación - con la única innovación en la definición del término, la continuidad de un estilo de cultura, «*style of culture*»,[ii] que es posible seguir desde los tiempos antiguos hasta nuestros días. En un ensayo sobre el teatro, Dževad Karahasan, toma un ejemplo de la tradición teatral, para mostrar como en ella hay dos enfoques que, en el curso del tiempo, se reemplazaron repetidamente: el primero tendencia se caracteriza por la «*objetividad, mimesis, el énfasis sobre la racionalidad y la dimensión social*»;[iii] mientras que el segundo se caracteriza por la «*imaginación subjetiva y el individualismo*».[iv] Si se sigue esta última disposición que aguanta dentro de sí la ausencia de la armonía y la destrucción de valores (valores establecidos por la sólida tradición de conceptos como la religión, la racionalidad y la ciencia) entonces, dice Karahasan, la destrucción, disolución y la suspensión de la realidad, en que insisten muchos teóricos posmodernos, claramente no es una *differentia specifica* sólo de nuestros tiempos, sino simplemente un nuevo cambio, un diferente cambio histórico.

Quizás esta metáfora explica mejor la conocida frase: nunca hubo nada moderno que antes no fuera posmoderno, y que sin duda desacredita a todos los enfoques que reconocen y apoyan la idea de exclusividad del fenómeno posmoderno. Sin duda, el elemento *innovador* que se reconoce a la dimensión posmoderna es la sobreabundancia de formas, estilos y fenómenos de los procesos de *la muerte de la realidad*, pero que sin duda ya vimos muchas otras veces en pasado. Sea cuál sea la esencia última de la posmodernidad es una argumentación sobre la cual se había debatido entre muchos teóricos y filósofos, pero sin embargo, todavía hoy no hay una firme, coherente y concisa posición sobre su definición, ya que esta teoría sigue siendo como «*an enigma that refuses to give its final meaning*»,[v] ya que existe «*suspicious of classical notions of truth, reason, identity, and objectivity, of the idea of universal progress or emancipation, of single frameworks, grand narratives or ultimate grounds of explanation*».[vi] En consecuencia, todos los teóricos pueden discutir y ofrecer sus opiniones para criticar los discursos monocéntricos, la herencia del Iluminismo o la verdad absoluta.

Excluyendo la oportunidad de ser claramente explicada a través de una definición de lo que es o no es, la posmodernidad probablemente nunca será completamente rechazada, pero tampoco se define como la dominante fuerza cultural, desde el momento que los elementos en su favor y en su contra son el engaño con que el posmodernismo está constantemente sometido a la observación

---

[i] V. Biti, *Pojmovnik suvremene književne teorije,* Matica Hrvatska, Zagreb 1997, p. 285.
[ii] Cfr. T. Eagleton, *Illusions of postmodernism,* Blackwell Publishing, Cornwall 1996.
[iii] Dž. Karahasan, *Dnevnik melankolije,* Vrijeme, Zenica 2004, p. 34.
[iv] *ibidem.*
[v] J. Ahmetagić, «Fantom postmoderne», en: *Novi Izraz,* 2004, 23, pp. 3-34, p. 21.
[vi] T. Eagleton, *Illusions of postmodernism,* cit., p. 73.

siendo, sin embargo, presente en la realidad misma. Si consideramos, por lo tanto, la posmodernidad como una expresión natural del proceso de la globalización, y observamos esa tendencia suya a dejar fuera del enfoque normas, definiciones, el cierre de cualquier tipo, entonces comprendemos que se está inaugurando una época de tolerancia, destrucción de fronteras incluso en el ámbito de los derechos humanos. Al mismo tiempo pero, surge espontánea la pregunta si tal vez no se está también ocultando una cara no tan liberal de la realidad. Para entender mejor esta *contradicción* es importante analizar las dos caras de la posmodernidad, los que son sus aspectos positivos y negativos.

El fundamento del pensamiento posmoderno (aspecto positivo)

El posestructuralismo es un término que apareció hace casi cuarenta años como «*criticism toward reductive concepts of structuralism on language, sign, structure, system, subject, communication, context and Reading*»,[vii] y determinó un cambio trascendental, que había surgido desde la labor de los teóricos que han examinado y finalmente rechazado la idea de sistemas binarios. La relación que abarca las estructuras binarias la analizó profundamente en sus escritos Jacques Derrida que hizo hincapié sobre la inestabilidad de la lengua a través de la deconstrucción del significado fijo, mediante la introducción de la noción de diferencia/*difference* con la cual se explica como el significado, en el proceso de significar, es constantemente desplazado y suplantado en el juego de significados múltiples.[viii] Derrida reabrió y amplió la cuestión del sentido después de la conclusión de Saussure, en la que el significado se genera a través del sistema de diferencias estructuradas en el lenguaje, discutiendo la importancia del lenguaje mismo y las interconexiones entre los significados: ese juego que constantemente hace expulsar, o mejor dicho desplazar el significado.

Junto a otros teóricos como Jacques Lacan, Gilles Deleuze, Roland Barthes, las ideas posestructuralistas introdujeron la incertidumbre y el escepticismo como calidades indispensables del pensamiento. Esto significa que apoyaron la inestabilidad del significado, alentaron dudas, y este proceso discursivo provocó un cambio importante en los círculos culturales, ya que el debate sobre la revaluación del patrimonio y de la historia se volvió a abrir. Con la teoría de Michel Foucault sobre el «*historically contingent character of truth*»[ix] aún más se empezaron a considerar las dimensiones de lo local, plural y de la diversidad de voces que hasta entonces eran oprimidas y a las que se negaron genuinos derechos. Foucault decía que «*discourse regulates not only what can be said under determinate social and cultural conditions but who can speak and where*»,[x] demostrando así el verdadero potencial del discurso posmoderno. La reevaluación, la reconsideración de discursos del pasado, así como el análisis de la percepción de los grupos marginados, las minorías, *los otros*, junto a la reactualización de sus derechos históricamente suprimidos, se han convertido en el punto focal de cualquier *investigación* que quería ser reconocida como tal. Un paso adelante en la cultura posmoderna hacia el pluralismo lo hizo Jean-Francois Lyotard, que expresó su escepticismo hacia las grandes narraciones - metanarraciones.[xi] Los filósofos de la posmodernidad han marcado como las metanarraciones estaban fundamentalmente vinculadas a la ideología de la razón, y el carácter central de su pensa-

[vii] V. Biti, *Pojmovnik suvremene književne teorije,* cit., p. 10.
[viii] C. Barker, *Cultural studies,* Sage Publications Ltd., Oxford 2000, p. 19.
[ix] *ibid.*, p. 21.
[x] *ibid.*, p. 20.
[xi] J-F. Lyotard, «Answering the Question: What is Postmodernism?» in *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, University Minnesota Press, Minneapolis <*http://www.california.com/~rathbone/lyopmc.htm*>.

miento se formó dentro de normas Iluministas, y de esa manera se llegó a la conclusión de que los metarelatos y sus conceptos se habían utilizado a menudo para legitimar diversos proyectos científicos y políticos. Lyotard hizo hincapié en la importancia de incluir múltiples puntos de vista, *pequeñas historias*, reiteradamente marginadas de las ideas de progreso racional, tratado como universal, absoluto y definitivo.

A la raíz de las posiciones de Friedrich Nietzsche, sobre todo por lo que concierne su falta de confianza en el concepto de progreso humano, y también de Freud con la desestabilización psicológica de los sujetos humanos, los filósofos posmodernos tuvieron éxito en poner entre comillas definiciones como *verdad* o *realidad*. Las declaraciones de diferencia, en un primer momento fundadas por los críticos del posestructuralismo sobre el discurso y sus estructuras, se materializaron en la crítica de todos los predecesores que sostenían las perspectivas racionales y universales como la parte más poderosa de todos los conjuntos. Al insistir en la afirmación de la exclusión de *otros,* los teóricos posmodernos adoptaron el marco del pluralismo. Lyotard de hecho escribía «*let us wage a war on totality; let us be witness to the unpresentable; let us activate the differences and save the honour of the name*».[xii]

Con la revaluación y la reafirmación de lo particular sobre el universal, los grupos sociales marginados se aprovecharon de la oportunidad para pedir sus derechos y la libertad de expresión. La sociedad posindustrial, que se había desarrollado en occidente, ha creado el pluralismo global que de hecho ha *invadido* todos los aspectos de la humanidad. Hoy en día, en los términos de la democracia vigente en esta sociedad globalizada, muchas tendencias de la posmodernidad afectan el pluralismo político, el multiculturalismo y el apoyo de todo lo que es *diferente* y todas estas cosas son tomadas seriamente en consideración. ¿Pero en la nueva dimensión global y plural somos realmente todos iguales, tenemos realmente todos las mismas oportunidades o existe en este concepto una paradoja implícita ya en la posmodernidad global?

Cuestión de la pluralidad en la globalización

En los años 90 empezó un gran desarrollo económico caracterizado no sólo por acontecimientos del progreso industrial, sino también por el impulso dado a los medios de comunicación que cambiaron profundamente lo que hoy es nuestra percepción de vida. El impacto de la posmodernidad en el mercado libre era, aparentemente, la más evidente movilidad de este nuevo dinamismo en acto. Es así que surgió como fenómeno la interconexión total que Marshall McLuhan denomina *la aldea global,* cuya existencia nos ha llevado a «*production and consumption of symbols [...], not just material objects*».[xiii] Con este gran desarrollo se empezó a hablar de la economía mundial como de un proceso, natural, puesto en acción tras la ruptura de barreras y fronteras inaugurada por la teoría posmoderna. Sin embargo, un gran sociólogo contemporáneo, Antony Giddens, nos recuerda que este proceso natural contribuyó principalmente al desarrollo sólo de algunos países y algunas empresas. Efectivamente, con los procesos de globalización, la dependencia económica de los países del así llamado Tercer Mundo aumentó aún más. Se demostró que estos países no fueron capaces de ser competitivos en un mercado que se había convertido en un mercado totalmente libre, así que su destino era el de ser colocados en una condición de dependencia. En teoría, las metas proclamadas por la globalización tendrían que disminuir diferencias, pero en realidad descubrieron

[xii] *ibid.,* pp. 81-2.
[xiii] J. Beynon, D. Dunkerley, «Globalization», en *The Reader*, The Athlone Press 2000, p. 108.

sólo una fuerte ideología de consumo. Ésta conduce a la uniformidad general y a la transformación, pero sólo de una fracción de la población, o para ser más precisos, conduce a la transformación de esos países y aquellas personas que ya tienen los medios y los recursos necesarios para poder entrar en una nueva red de intercambio de información y capital.

La prosperidad de una nación, de hecho, en un mundo globalizado se mide según la capacidad competitiva que un país detiene en mercados internacionales y aquellos que no lo detienen se explotan como países donde es posible dislocar capitales y producción a bajo costo, favoreciendo el fomento de la política de *deuda,* que bloquea en estos lugares el desarrollo interno, causando de este modo una condición de dependencia financiera hacia los países industrializados. La cancelación de diferencias tendría que ser un objetivo cultural y político más importante en los procesos de globalización, pero si se analiza más profundamente, se descubre que se trata sólo de una promesa superficial y efímera. Vaclav Belohradsky se pregunta si se puede conversar en *totalidad* con la posmodernidad o si ella en realidad favorece sólo el monólogo del capital.[xiv] El discurso posmoderno sobre las diferencias termina así en una única expresión que es la globalización, que a su vez, está dirigida por el delantero estado del capitalismo. Se comprende así que el concepto de individualismo y de diferencias es una forma de encubrir el proceso de la globalización porque este proceso está muy lejos de la idea de igualdad y solidaridad. Verdaderas diferencias sólo se reconocen para lograr la igualdad consumista. Los cambios económicos puestos de relieve se acompañan naturalmente a los importantes cambios sociales y culturales que se reflejan también sobre la cuestión de pertenencia a una forma de identidad.

Identidad y Posmodernidad

Hablar de conceptos como identidad, el origen étnico, raza y hacer preguntas sobre la pertenencia a una nación o estado, es una tarea muy difícil hoy porque requiere el análisis de los tamaños y de los procesos que la globalización invadió en todos los ámbitos desde la política hasta la sociología y economía y todas las demás actividades humanas que, muy a menudo, en su interpretación no consiguen encontrar a un punto en común y difieren en muchos aspectos. La realidad posmoderna nos recuerda continuamente que es imposible tener sólo una definición, llegar a una conclusión concreta: no hay una verdad que pueda ser universalmente aceptada desde el momento que la realidad globalizada existe en el espacio y en el tiempo. Hoy en día es imposible no tener en cuenta el proceso de globalización que, con la interconexión digital, ha encontrado su forma, su manera de invadir incluso la más pequeña de las actividades humanas. Por esta razón, la nueva dimensión de la realidad requiere que analicemos y pongamos en tela de juicio varios aspectos de la vida cotidiana en la que el análisis de identidad tiene una posición central. La atención hacia esta cuestión, sin duda la causan todos los problemas relacionados con el concepto de etnicidad, problemas que son el resultado de la migración cada vez más intensa en los países europeos, y que han puesto en marcha numerosas controversias relativas a la discriminación y al reconocimiento del Otro, (que debería ser la presuposición de la libertad, un requisito previo para cualquiera intervención sobre el concepto de identidad), y la consideración del Otro como una amenaza para la seguridad común y privada. Aceptar la Diversidad como una manifestación de libertad personal, integrar la Diversidad en el personal microcosmos, significa, o al menos debería significar, mucho más que una práctica cultural y económica unilateral de aceptación, reconocimiento, tolerancia para el dominio del neoliberalismo. La construcción de identidades solicita y pone en tela de juicio hipótesis complejas,

[xiv] Belohradsky V., «Globalizacija: sve to smeæe u jednoj riječi», en *Zarez,* 5, 2001, pp. 6-17.

opiniones contradictorias, pensamientos diferentes, explicaciones ambivalentes. Cualquier análisis de identidad en este mundo *fluido y moderno,* como lo define Zygmunt Bauman, es difícil y por eso requiere el análisis de diferentes factores entre sí.[xv]

¿Qué es la Identidad?

En la vida cotidiana a menudo se conoce gente nueva y las preguntas que inevitablemente nos hacemos son: ¿Quién es?, ¿Quién es este Otro? Ya en esta dimensión nos planteamos el problema de la definición de la identidad. En realidad, lo que es la identidad uno lo puede comprender si hace en seguida una distinción de fondo: nosotros vivimos y consideramos la identidad como un lugar de pertenencia o como un lugar de investigación y descubrimiento, la concebimos como una sustancia dada *a priori*, una esencia creada una vez y para siempre, o la consideramos un elemento que se desarrolla, cambia con el vivir de la vida y con la capacidad de actuar, creando lo que podría llamarse una historia de vida / *Storia della Vita.*[xvi] Pero si la identidad es algo dado, como la biografía o la autobiografía, al fin es posible saberlo sólo a través de la experiencia subjetiva que nosotros construimos en nuestras relaciones con los demás, en nuestras relaciones con el mundo dentro y fuera de nosotros.

El filósofo francés Paul Ricoeur, para explicar este fenómeno, define la existencia de dos modelos de identidad: una llamada *Idem*: fija y estática, y otra dinámica y cambiante llamada *Ipse*.[xvii] La identidad *Ipse* cambia según nuestras experiencias de vida, cambia así como se esboza la historia de nuestra vida. Ricoeur explica que el único elemento que no cambia en la identidad es su ser insustituible, en el sentido de que sólo una persona, sólo un *Yo* puede tener la identidad que nadie puede vivir en su lugar; ella se da al mismo tiempo en que uno nace, cuando comienza su existencia.[xviii] Lo que es importante considerar en el contexto de los procesos de la globalización es precisamente la forma en que la identidad *Idem* (que se define como esencialmente inmutable) cambia cuando se somete a la influencia de factores externos de los que no es posible escapar; factores como la comunicación y el diálogo, es decir, la interacción con el Otro. En esta mutación ella asume connotaciones de identidad *Ipse*, ya que ella considera que la constante, única y fundamental, que recoge la identidad dentro de sí misma es la mutabilidad.

Los discursos teóricos como el deconstruccionismo, posestructuralismo y el posmodernismo encuentran su explicación exactamente dentro la identidad *Ipse* que se convierte en la demostración para la confutación del esencialismo, de ideas acerca del ser estático y otras teorías que presuponen la imposibilidad de cambio. La época de la modernidad que se caracteriza por la falta de comparación con el Otro, es una era que, básicamente, se define por la exclusión, rechazo, negación, eliminación de todo lo que no corresponde (no es idéntico) a sí mismo y es el mejor ejemplo de cómo en el paradigma del esencialismo se escondía la semilla para la construcción de ideologías totalitarias (desde el fascismo hasta el comunismo), que luego tuvo su culminación en diversas formas de racismo, incluido el genocidio.

Diferentemente del discurso de la época moderna, la posmodernidad se abre radicalmente a la presencia del Otro, se direcciona hacia él y busca su reafirmación y revitalización. La sensación de que la vida está en constante tensión entre lo universal y lo particular, en tensión entre su mutuo

[xv] Z. Bauman, *Modernità liquida,* Laterza, Roma-Bari 2005, p. 5.
[xvi] A. Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti: filosofia della narrazione,* Feltrinelli, Milano 1997, p. 3.
[xvii] *ibid.*, p. 6.
[xviii] *ibid.*, pp. 7-12.

condicionarse, es el punto de partida para la vida y la existencia, es el punto de reconocimiento de que se necesita al Otro para la comprensión de la existencia dada (necesitar al otro para poder existir, construyendo gracias a él su existencia). Este proceso se basa sobre una relación, que ocurre incluso en la dramaturgia, donde el carácter de los personajes se establece a través de la tensión que se crea entre ellos. En esta tensión los personajes se comparan, se descubren, su carácter sale desde la recíproca interacción. Efectivamente, este hecho se convierte en el punto central a través del cual se evita el conflicto y la muerte del diálogo.

La existencia de la tensión, la confrontación, no significan la renuncia a la identidad individual; de hecho, el diálogo se convierte en una oportunidad para abrazar el sentimiento de libertad en el entendimiento de que la personal especificidad se muestra precisamente dentro de la relación con el Otro. Esta actitud excluye el sistema según el cual los demás ya deben ser incluidos dentro de uno mismo, es decir, excluye que lo único que existe es el Ego (donde una persona es la Síntesis que incluye tanto la Tesis cuanto la Antítesis). Este sistema inevitablemente crea la dictadura del Sujeto, provocando la incapacidad de pensar en los Demás.[xix]

El concepto moderno de la construcción de identidad es diferente de la lógica posmoderna de la inclusión y de la liberación liberal. Esto ya lo había previsto, en sus tiempos Karl Marx. La identidad posmoderna en realidad conduce hacia la creación de un principio a través del cual se llega a concretas desigualdades, aunque esto es muy difícil de ver desde un punto de vista teórico.[xx] Las consecuencias prácticas de la deconstrucción de todas maneras no paran de detener dentro de sí los elementos de discriminación, a pesar de que la política posmoderna de la diferencia insiste en los procesos de inclusión. ¿Por qué? Los procesos mundiales muestran como la igualdad y la reciprocidad hoy son otro ideal abstracto y virtual que se destruye cuando se reconoce en la práctica diaria una continua relación de la no aceptación de la diversidad que se niega a cambiar su identidad *Idem* bajo la presión de la realidad socioeconómica. Uno podría decir que se desilusiona la intención de reconocer y aceptar al Otro, su diferencia, el Quién del Otro, su esencia mientras que, hablando más en general, el Otro se considera exclusivamente según parámetros de su valor de utilización. Cuando el individuo se reduce a objeto, obligado a tomar conciencia de sus diferencias en el mercado económico, como si éste fuera el valor fundamental que le garantiza la existencia (por ejemplo los inmigrantes, generalmente de otra religión y color de piel), entonces se vuelve claro como la dimensión de lo posmoderno y la dimensión neoliberal de inclusión esconden en sí la lógica binaria de la modernidad, que está sometida al totalitarismo económico, que se convierte en proyecto global de la nueva universalización. En este sentido, la identidad se establece como el problema del Sujeto: cómo defenderlo ante la lógica de la realidad dominada por la idea del libre mercado en el cual, en lugar de consolidarnos como Sujetos, en realidad nos transformamos en Objetos, donde la especificidad de Uno se convierte en la uniformidad de Cualquiera. Por lo tanto, se pierde de vista la identidad, que existe sólo en la correlación entre dos posiciones, dos definiciones, y no se funda sobre el principio de recíproca exclusión, que tan sólo crea intolerancia.

Paradójicamente, cuando consideramos en la posmodernidad las posiciones del constructivismo social, parece que exista una infinita posibilidad de transformación, *evolución*. Esto ocurre porque se descubre que no existe una identidad sola, fija, sino que el hombre tiene la libertad de elegir lo que quiere ser, en cada momento de su vida. Por otra parte, esta libertad nos lleva a la comunidad de riesgo, como observa Giddens, al fenómeno mundial que se vuelve real a través de la inseguri-

[xix] Dž. Karahasan, *Il centro del mondo,* Il Saggiatore, Milano 1997, pp. 20-88.
[xx] K. Marx, *Scritti filosofici, I classici del pensiero,* Fabbri Editori, Milano 1995, p. 56.

dad, duda y soledad porque lo que se perdió son los parámetros de seguridad según los cuales merece la pena determinar los beneficios de nuestras decisiones. Como decía Jean-Paul Sartre el hombre está *condenado* a su libertad, tiene delante de sí mil caminos abiertos, y sabe que ninguno de ellos es el justo, pero que al mismo tiempo podría serlo. Nuestra libertad de elección se convierte en responsabilidad y, por último, en las relaciones mundiales en lugar de promover la apertura al Otro, provoca y conduce a la particularización, cada vez mayor y más intensa, es decir conduce al cierre del Yo como consecuencia del miedo y de la incertidumbre.

Individualismo y libertad

Según una de las numerosas definiciones de la globalización, este fenómeno se explica cómo el proceso, o una serie de procesos, en los que ocurre la transformación del espacio que define las relaciones sociales y las transiciones que producen movimientos y redes de actividades transcontinentales e interregionales, conexiones y relaciones de poder.[xxi] En palabras de Giddens, la globalización es aquel proceso en que el rostro de Nelson Mandela llega a ser más familiar que el rostro de un vecino.[xxii] Todo esto demuestra como la globalización ha cambiado considerablemente y profundamente nuestro modo de vivir y nuestra manera de observar la realidad, cambiando relaciones sociales y económicas que invaden todos los aspectos de nuestras vidas. Este proceso trajo consigo, o más bien pidió, el cambio de las instituciones tradicionales y maneras de pertenecer a formas como el estado, nación, familia. Sería absurdo luchar contra la globalización como dice Bauman, ya que sería como luchar contra la puesta del sol.[xxiii] El proceso de la globalización es irreversible, pero la dimensión en la cual muestra su presencia, de modo muy profundo es el campo de la economía que, mediante el desarrollo de nuevas tecnologías, hizo posible la concentración del espacio y del tiempo, rindiendo posible el desplazo virtual de grandes capitales desde una parte del mundo a otra. Esta nueva dimensión global de la realidad provocó también un cambio importante en los estados y en sus políticas internas. Los países se hicieron económicamente interdependientes mientras los estados tuvieron menos capacidad de garantizar el bienestar de sus naciones.

Este proceso había ocurrido porque los estados en su estructura interna son siempre menos el resultado de los actos de sus fuerzas internas y cada vez más el resultado de sus intereses en mercados globales, donde es posible mostrar sólo la capacidad de competición. El importe de los ingresos, la explotación de los recursos naturales, el control del mercado se convirtieron en elementos clave de la vida cotidiana que plantean los conceptos de *welfare state* en una condición de poca importancia, desde el momento que el estado de bienestar ya no está de acuerdo con los reglamentos de la nueva realidad. El mundo global insiste sobre la renuncia de su singularidad y diferencia (de identidad y tradiciones) para convertirse en parte integrante del mercado mundial o sea de la aldea global, causando así el vaciamiento o la liberación de valores culturales de la tradición frente a imperativos de producción y consumo de mercancías. Precisamente en la pista de esta transformación general del sujeto en objeto, la inseguridad y la ansiedad aumentan en los ánimos humanos.

Este sentimiento de inseguridad surge sobre todo cuando se comprende que estos fenómenos son incontrolables: Bauman los describe con el concepto de *modernidad líquida,* explicando cómo en el pasado el hombre se encontraba en una sociedad que lo defendía de riesgos y peligros a través

[xxi] D. Held, A. Mcgrew, D. Goldblatt, J. Perraton, «Che cos'è la globalizzazione» en *Concetti chiave*, Asterios, Trieste 1999, p. 7.

[xxii] cfr. *ibid*., p. 4.

[xxiii] Z. Bauman, *Intervista sull'identità,* Laterza. Roma 2003, p. 100.

de la existencia de instituciones que tenían un papel claramente definido, mientras que hoy, en la actualidad, el hombre es parte de un mundo donde aquel *paraguas de protección* ya no existe, eliminando, por lo tanto, incluso aquella aparente sensación de seguridad. De esta manera, el mundo ya no es tan sólido y estable (no ofrece seguridad y protección), sino que se convirtió en algo líquido, mutable, sin ningún tipo de forma reconocible, es decir se convirtió en un mundo que está presente en todos los lugares en cada momento.[xxiv] Una vez el estado a través de sus instituciones exigía obediencia a sus normas y leyes, pero esta dependencia que se había formado, había sido en un sentido también liberadora porque ofrecía la posibilidad de protección de las fuerzas irracionales. Si bien esto puede parecer paradójico, ser libre significaba respetar las normas, era la condición *sine qua non* se podía pensar en la libertad. Con la pérdida de esta relación con las instituciones, lo que obtuvimos es un exceso de libertad e incluso un exceso de responsabilidad. Hay que considerar que hoy el hombre es el único responsable de sus relaciones con los demás y ya no tiene ninguna ayuda de las formas tradicionales que una vez definían y daban la forma a sus acciones. La asunción de riesgo es la condición de individualización, con que se pierde el sentido de responsabilidad hacia los demás. La forma dominante de la vida se convierte en autodeterminismo y en una dimensión vital de este tipo es lógico que desaparezcan también los valores que podrían ayudar en la recuperación de relaciones humanas. Desaparecen también las normas éticas relacionadas con los sentimientos morales. Bauman dice: «*Cuando Dios preguntó a Caín dónde estaba Abel, Caín le respondió: Soy tal vez yo el guardián de mi hermano?*».[xxv] Este ejemplo muestra el clima de amoralidad, de atmósfera global en que es cada vez más difícil reconocerse a sí mismos como guardianes *de nuestros hermanos*, es decir reconocer el hecho de que el bienestar de Otros depende de nuestras acciones y decisiones, de nuestro actuar o no actuar. Hoy en día el individuo está desinteresado por el bien de los demás y el bien social, el único interés común está allí donde se quieren garantizar las condiciones que permitan a todos defender sus intereses. El espacio social se vació de sentido y hoy no es más que una pantalla sobre la cual se proyectan problemas personales.[xxvi]

En un espacio social de este tipo, que prácticamente no consigue estar al servicio del diálogo, el individuo toma una posición defensiva precisamente por temor personal hacia el Otro. Cuando hablamos del espacio social hablamos de un espacio que ya no se puede considerar un espacio civil, porque en su totalidad ya no tiene la forma de un sistema organizado jerárquicamente donde todo tiene una posición bien definida (persona, familia, tierra), porque se trata de redes de interconexión sin un centro y una periferia. El hombre ya no es la medida de las cosas, ya no tiene primacía como centro, como sujeto y ya no tiene una posición clave en la economía contemporánea. Los procesos de globalización condujeron a un cambio de relaciones sociales, poniendo la economía ante la política. Como resultado de estos cambios resulta claro que el hombre debe realizarse como individuo aislado; sólo puede contar sobre sus fuerzas. Se deduce que cuanto más se concentra en sí mismo, más ve un obstáculo en los demás, algo que debería eliminar de su camino hacia el éxito personal. Esto provoca la debilidad en las relaciones humanas porque se deja de invertir en proyectos a largo plazo como el amor o la amistad y se busca la manera de sobrevivir al presente sin crear algún fundamento para el futuro. Las relaciones duran mientras tanto adquieran la forma de una satisfacción personal y tan pronto como el deseo de esta satisfacción pasa, se va en busca de otras cosas y otras maneras de satisfacer los deseos. Los proyectos a largo plazo crean hipotecas sobre el

[xxiv] *ibid.*, p. 101.
[xxv] id., *La solitudine del cittadino globale*, Feltrinelli, Milano 2000, pp. 96-7.
[xxvi] *ibid.*, p. 112.

futuro limitando nuestra libertad de disfrutar y experimentar nuevas posibilidades que puedan aparecer. En este sentido el individualismo destaca, o mejor dicho subraya, una vez más, como el concepto de identidad fracasó en su relación con el Otro.

Cuando hablamos de identidad, se la considera exclusivamente como un elemento individual, privado y como tal un elemento que ejerce presión sobre nosotros porque quiere darnos una definición, poniendo así límites a nuestra libertad de elección, libertad de ser lo que queremos, o lo que elegimos ser. Si el objetivo último de la filosofía posmoderna es obtener la libertad ante todo, entonces significa que ella tendría que estar vinculada a la identidad y no a la liberación del orden y de las leyes. Sin la confianza en valores universales, si planteamos las cosas bajo el aspecto de duda e ironía, la identidad realmente sigue siendo muy imprecisa, intercambiable como un guante que se puede quitar cada vez que se desea hacerlo. La identidad en esta dimensión se convierte en un bien como cualquier otro, que es posible comprar en el gran mundo del mercado.[xxvii] Con la dimensión cada vez mayor y disponible del consumo, la necesidad del Otro disminuye cada vez más porque sólo en la producción se necesita la cooperación. En la carrera hacia la aceptación de nuevas identidades, estamos cada vez menos seguros y felices, somos cada vez más esclavos de nuevas modas y nuevas tendencias que cambian a gran velocidad. En la historia de la humanidad nunca se había visto tanta libertad, y el hombre nunca ha sido menos libre.[xxviii]

(In)seguridad, etnias y fundamentalismos

Si estamos de acuerdo que hoy el espacio cibernético nos introduce en una dimensión que es global, extraterritorial, donde vivimos juntos pero que no es posible controlar e incorporar, entonces incluso hay que llegar a aceptar el hecho de que esta nueva dimensión es algo que no podemos controlar y que nos lleva a considerar esa dimensión como caótica, compleja y sin organización. De hecho, es el lugar ideal para una comunicación sin límites. En el mundo virtual todo es posible, más aún porque los límites son cada vez más difíciles de ver (mientras que la frontera es la condición para interrelaciones, la frontera es el punto final de encuentro) y ni siquiera el espacio es algo exclusivamente ligado al territorio pero se ha convertido en una dimensión extraterritorial.[xxix] Precisamente allí se ocultan razones por las que estamos ampliando preocupaciones acerca de nuestros hogares, escuelas, ciudades, estados, seguridad personal (esto lleva al hombre a rodearse de sistemas de alarmas, telecámaras, puertas blindadas que a lo largo crean cárceles doradas donde el hombre en lugar de sentirse libre, está condicionando su existencia con el miedo y la sospecha contra un enemigo que en realidad es invisible y paradójicamente presente en todas partes). Esta perspectiva conduce al aislamiento y desinterés total hacia el Otro.

«*Tan pronto como los demás no están presentes en mi alrededor (porque yo los borro desde mi espacio de acción), no siento ninguna obligación o responsabilidad moral*».[xxx] Lo que sucede es que se observa el mundo de manera pasiva, donde los demás son parte del mundo exterior, sobre el cual el individuo no puede ejercer ninguna influencia y no puede influir para que se aporte algún cambio. Este proceso significa que transformamos un gran número de países clasificándolos como *vertedero* para tener la posibilidad de explotarlos a nuestro beneficio (ya que siempre hay alguien que debe hacer el trabajo sucio), y hasta que estos países están fuera de nuestro distrito de actividades, nosotros

[xxvii] id., *Modernità liquida,* Laterza, Roma-Bari 2005, p. 88.
[xxviii] id., *Il disagio della postmodernità,* Bruno Mondadori, Milano 2002, p. 42.
[xxix] id., *Modernità liquida,* cit., p. 118.
[xxx] *ibid*., p. 160.

rehuimos de sentir alguna responsabilidad hacia ellos.[xxxi] El problema en este tipo de comportamiento pone de manifiesto que existe el intento de encontrar a una solución a problemas causados a nivel mundial, sin comprender que ya no hay soluciones locales a problemas cuya fuente es global, sobre todo desde el momento en que no hay instituciones estatales que podrían ayudar en el intento de resolver este tipo de problemas.[xxxii] Como explica Bauman los ciudadanos ya no siguen la vida política de sus estados, han abandonado cada intento de interacción porque ya no se reconocen en las instituciones del estado que debería proteger sus intereses y necesidades y que en realidad no lo hace.[xxxiii] Según las palabras de Bauman de esta manera «*se destruye la primera fundación de la relación social que ya existía en la Polis en la que todos los ciudadanos se reconocían no sólo por el derecho de nacimiento sino también por normas y leyes comunes. Hoy lo que falleció es la Agorá que es el primer vínculo entre el sector público y privado*».[xxxiv]

Los ciudadanos se quedaron sin voluntad de lucha, porque en juzgar las situaciones que se plantean ante nuestros ojos, se ve que es imposible cambiar o influir de alguna manera sobre las instituciones del estado que ahora sólo obedecen a la lógica de la ganancia. Si la situación se mira atentamente se puede observar que la gente está más preocupada por la creciente inmigración en sus países que por los agujeros del ozono, desastres naturales o el hambre en el mundo; precisamente porque estas cuestiones se experimentan como temas globales, como problemas que se quedan fuera del ámbito de la acción y de la solución individual. Sin embargo, como recuerda Bauman, no se puede seguir haciendo caso omiso de los problemas mundiales ya que ellos existen, son reales y, tarde o temprano, van a requerir nuestra atención, sólo que esto podría ocurrir demasiado tarde para que pueda ser posible solucionarlos.[xxxv] Para explicarlo, el sociólogo utiliza la metáfora del Titánic diciendo que todos estamos como a borde de un navío hermoso, rápido y conveniente. Estamos viajando a alta velocidad y seguimos haciéndolo a sabiendas de que, tarde o temprano, llegará el momento en que nos vamos a chocar contra un iceberg, pero sin embargo este hecho no nos preocupa. Es evidente que una vez que ocurra el desastre, cualquier solución va a ser inútil.[xxxvi]

Esta frustración que deriva de la conciencia de que no podemos cambiar nada para influir en los fenómenos mundiales que hemos aceptado como inmutables, nos lleva a olvidarnos de ellos. De esta manera, pensar que podemos lograr la seguridad de todo el planeta se convierte en utopía y por eso nos concentramos hacia lo que es local para que, por lo menos, lo transformemos en algo aún más seguro. De esta manera la sociedad crea diferencias, olvidando que un arraigado individualismo no significa necesariamente la seguridad para el individuo y que el individuo no puede sobrevivir solo, sin solidaridad y comunidad, elementos que son la piedra angular de la humanidad. Aquí es interesante comprender con qué principios actúa la lógica de la exclusión, y si tomamos por ejemplo la exclusión étnica, hay que comprender como la raza es el concepto fundamental en virtud del cual aceptamos la existencia de un grupo de personas que tienen la misma tradición cultural, hablan un mismo idioma y tienen la misma religión.

Históricamente hablando, los grupos étnicos se crearon como unidades tribales que para sobrevivir estaban en contacto con otros grupos étnicos, y esto fue principalmente por el intercambio de

[xxxi] N. Klein, «Fortress Continents», en: *The Guardian*, 16/01/2003, p. 20.
[xxxii] Z. Bauman, *Intervista sull'identità*,, cit., p. 79.
[xxxiii] id., *Modernità liquida*, p. 28.
[xxxiv] *ibid.*, p. 162.
[xxxv] *ibid.*, p. 172.
[xxxvi] *ibid.*, pp. 173-4.

mercancías.[xxxvii] Esto significa que un grupo étnico se creaba por la necesidad de comparación y el reconocimiento del Otro (quién soy yo, y qué tienen ellos) con el fin de sobrevivir construyendo la diferencia. Los primeros grupos étnicos se basaban en relaciones socioeconómicas, hasta la fundación de la Polis, donde el concepto de etnia empezó a cambiar significativamente, convirtiéndose en el sinónimo utilizado para definir un grupo de personas nacidas en el mismo ámbito territorial. Posteriormente, el concepto de etnia siguió transformándose con la fundación de estados, convirtiéndose en la nación y a ella se pertenecía no sólo por el derecho de nacimiento, sino también después del desarrollo de un sistema jurídico vinculado al territorio según la regla: *cuius regio eius natio.*[xxxviii] En este proceso de transformación el origen étnico se convirtió en nación. A partir del siglo XIX la idea de nación / nacionalidad se convierte en el sentido de civilización, expresada sobre todo en tiempos de colonización, donde la cuestión de la etnicidad termina por coincidir con la definición de estilos de vida primitiva. Hablar por ejemplo de grupos étnicos africanos era normal, mientras resultaba ofensivo si se hablaba de un grupo étnico francés en lugar de la nación francés. Si nos fijamos entonces en los procesos de la globalización donde, como se puede ver, el ciudadano se reduce al consumidor después del desarrollo tecnológico de informaciones y el mundo virtual atado a empresas multinacionales, el sentimiento de pertenencia nacional empieza a perder su importancia desde el momento en que el concepto mismo de la nación y su sentido también empiezan a desaparecer.

Sin embargo la lógica de la descentralización y la política de la pluralidad, en un cierto sentido, causan la reafirmación del nacionalismo como el último intento de salvar y proteger la nación que está bajo la influencia del capital global. La situación establecida de esta manera trata de demostrar la necesidad de protección de la identidad nacional con el fin de garantizar la supervivencia en la competitiva economía mundial. De este modo descubrimos una lógica de discriminación vinculada a la sensación de superioridad del mundo occidental frente al Este descalificado. Pedir que se establezca una jerarquía en el concepto de etnia, pedir de aceptar la formación ideológica en qué existe la dominante del ser *mejor de*... que prevalece sobre otra dominante del ser *peor de*... siempre conduce a la política de la exclusión. Por otro lado, la creciente necesidad de *pertenecer* explica que el origen étnico en el mundo globalizado es el intento de encontrar seguridad y sustituir el sentimiento de inseguridad y perdición.

Si queremos establecer la distinción entre el discurso de la modernidad y de la posmodernidad, podemos ver que desde la política de la exclusión y eliminación (guerras coloniales, el imperialismo) se ha llegado al multiculturalismo y a la afirmación de la política del Otro. Ante nosotros se plantea la duda de que en la política posmoderna de inclusión todo ocurre sólo superficialmente. Parece que hay tolerancia y admiración de diferencias sólo ahora que ellas se han convertido en una parte de lo que está de moda (comida étnica, música, tiendas, muebles, etc.), mientras de hecho la realidad es diferente y muestra como la diferencia es aceptada sólo porque detrás de sí oculta la explotación - la dimensión del Otro se borra si del Otro no se obtiene ganancia, si no está al servicio de nuestro beneficio. Como muchas otras cosas, la globalización degradó también la diferencia cultural étnica reduciéndola a una categoría económica, a una categoría de mercancías. Existe sólo una lógica racional de beneficios. Cuando hoy decimos que la posmodernidad llevó a una total culturalización, cuando decimos que ahora todo está *culturalizado* en realidad se pretende no ver que

[xxxvii] U. Fabietti, *Identità etnica,* Nuova Carocci, Roma 1998, pp. 14-25.

[xxxviii] F. A. Khaled, M. Martiniello, Aluisi Topolini, (2004): *La città multiculturale: identità, diversità, pluralità,* EMI, Bologna 2004, p. 25.

bajo el superficial estupor a la vista de otras culturas se esconde la idea de su explotación. En correlación con este concepto Antonio Negri[xxxix] explica como la lógica posmoderna obra a través de tres etapas:

1. Incluir (no eliminar la diferencia)
2. Separar y situar (encontrar una ubicación adecuada para la diferencia)
3. Controlar (obtener el poder sobre la política de diferenciación)

Los problemas étnicos, así como los problemas de los nuevos nacionalismos deben considerarse de dos maneras - por una parte, son el resultado de un desesperado intento de proteger al hombre frente a la creciente inseguridad causada por los procesos mundiales, mientras que por otra parte este proceso de absolutismo de minorías étnicas y nacionalistas se vuelve contraproductivo, porque hace imposible el desarrollo económico, precisamente en aquellas partes del mundo donde este desarrollo se necesita más. Este es un concepto mucho más grave que un simple concepto de deconstrucción de la definición de etnia, que a partir de los años 60 ya no es *politically correct* considerando que puede hacer alusiones a discriminaciones y exclusiones.

La antropología llegó a la constatación de que no existe un fundamento natural, biológico, según el cual se podría justificar la existencia de la etnia o de la raza, ya que estos elementos no son algo que se da una vez por todas y no se pueden definir singularmente, una vez para siempre.[xl] Si comprendemos que nuestra convivencia con los demás no nos despoja de nada sino que nos enriquece, si aceptamos el diálogo con los demás, si evitamos el aislamiento que surge desde la creencia de que las raíces detienen valores absolutos, entonces habrá la posibilidad de disminuir conflictos y violencias. Si conseguimos considerar las diferencias étnicas como una riqueza a la que llegamos después de cambios sociales, políticos y económicos que la globalización trajo consigo, entonces hoy más que nunca tenemos la oportunidad de comprender que el Otro no es un obstáculo para la realización personal y que él se convierte en el requisito previo del desarrollo y el perfeccionamiento del individuo.

Hoy hablamos de diferencias étnicas cuando se quiere reconocer a una minoría en bienestar (la minoría catalana en España, escocés en Inglaterra, lombarda en Italia, etc.), pero en la inmensa mayoría de otros casos, por lo general, no estamos hablando de la posibilidad de aceptar las diferencias étnicas. Esto significa que de una cierta manera estamos dispuestos a reconocer un grupo étnico, con sus diferencias si este grupo demuestra paradójicamente, la misma capacidad formal, técnica y económica que tenemos nosotros, de modo que juntos podamos participar a un mismo movimiento mundial. Por el contrario, todo lo que está fuera de este sistema se convierte en algo clasificable como *enemigo* o para decirlo con un término que se usa aún más lo clasificamos como *terrorista,* ya que este grupo diferente demuestra que no se encuentra en condiciones de compartir (para ser incluido) la misma red de consumo presente 24 horas al día ante sus ojos. Lamentablemente, o afortunadamente para aquellos cuya felicidad se basa en la limitación de la libertad de los demás, hoy este *enemigo* está representado por el 80% de la población mundial que no está en condición de integrarse en la red económica mundial del capital y por lo tanto, se convierte automáticamente en una amenaza para la democracia, el desarrollo, la prosperidad.

Estamos hablando realmente de una inmensa parte de la población mundial que está condenada a morir lentamente porque no se muestra competitiva en la red de consumidores. Para esta parte de la población se crean guetos, en la mayoría de casos en suburbios de los grandes centros urbanos

[xxxix] A. Negri, *L'impero e la moltitudine*, cit., <*http://www.cyberzone.it/antonio%20negri_impero.html*>.

[xl] V. Balit, *Il germe della pulizia etnica*, consultabile all'URL <*http://solleviamoci.wordpress.com/2008/07/24/*>.

que hoy no son otra cosa que la expresión del aislamiento de una indeseable alteridad, diferencia. Así se crean zonas donde se encierran personas no funcionales al sistema, la gente casi totalmente marginada. A la luz de esta difícil relación con los demás, no debe sorprendernos que esta parte de nuestras poblaciones responde con actos de fundamentalismo. El fundamentalismo es el hijo legítimo de la posmodernidad, ya que se dirige a personas que los procesos de la posmodernidad misma han descartado.[xli] Este fenómeno promete, no sólo una serie de seguridades en una sociedad de riesgos, sino también se convierte en crucial para todas las decisiones del individuo. El fundamentalismo no es una fuerza inexplicable o un impulso irracional, sino una potencia que regula la vida de personas hasta el más mínimo detalle, incluso la vida privada, y se empeña en restituir a la humanidad el verdadero propósito de la existencia que la modernidad ha olvidado y abandonado.[xlii]

Hoy vivimos en una época frenética, en una época de la cual desaparecieron totalmente las expectativas escatológicas, donde la ironía y el cinismo han reemplazado la necesidad de lo Absoluto. Una vez la familia era realmente la célula de la comunidad, pero la familia pide y requiere continuidad, perpetuos valores, confianza, cosas que hoy ya no tenemos. En nuestra realidad el concepto mismo de familia se ha abandonado con demasiada facilidad, considerando que ya no nos transmite el deseo de eternidad - hoy más que nunca la familia es el producto de un deseo que debemos cumplir, al igual que cualquier otro.

Un principio similar, o casi idéntico, se puede aplicar a la comunidad, que una vez ofrecía la sensación de seguridad y podía, en lo posible, cumplir con la promesa de la existencia de instituciones - la supervivencia de la humanidad. Hoy aquel paraguas de protección no garantiza seguridad, mientras que el estado social se convierte casi en un espécimen de museo. Lo que quedó es una operación de concentración sobre sí mismos, la creación de un mundo autorreferencial sin preguntas acerca de todo lo que está fuera de nuestro campo de visión, fuera de nuestro control. El miedo existencial ahora sólo se refiere a la vida del individuo que se convierte en lo único digno de atención y preocupación.

Esto probablemente refleja y explica mejor la obsesión moderna por el cuerpo, la cirugía estética, el gimnasio y otras cosas que deberían asegurar eternidad.[xliii] Desde el momento que el pensamiento divino se ha convertido en inalcanzable e impenetrable, Dios se ha convertido en algo superfluo para la organización de actividades humanas y así se trata de encontrar una solución a lo que uno puede comprender, y, por supuesto, llegar a controlar.

En último análisis, la cuestión de la identidad es también una cuestión de relación con la muerte. Por supuesto, incluso este concepto se entiende de otra manera que en el pasado: la muerte ya no tiene la forma de una sombra negra que con su hoz toca a nuestra puerta sólo una vez.[xliv] Hoy incluso la muerte es un acto trivial: uno muere en la pantalla, en videojuegos, en el cine y la muerte está paradójicamente en todas partes y además es invisible bajo forma de humo de fábricas, humo de los cigarrillos, gas de las máquinas, sustancias en los alimentos OMG, insalubres lugares de trabajo... Parece ser más difícil recibir la noticia de la pérdida del empleo que la noticia de la muerte de una persona querida. La muerte se ha convertido no sólo en una circunstancia a la cual nos hemos acostumbrado, sino también se ha convertido en la única certeza que hemos logrado erradicar de nuestras mentes y olvidar. Precisamente por esta razón la mayoría de la gente no puede entender a los seres humanos que hoy están dispuestos a sacrificar sus vidas (no importa si son impulsados por

[xli] Z. Bauman, *Il disagio della postmodernità,* cit., p. 57.
[xlii] *ibid.*, p. 59.
[xliii] *ibid.*, p. 38.
[xliv] *ibid.*, p. 42.

el deseo de eternidad, convicciones religiosas, cuestiones de familia o cualquier otra forma de convicción). ¿Cómo puede una promesa de gloria, sustituir hoy la satisfacción de algo material de nuestro presente?[xlv] Precisamente por este motivo, los fundamentalismos encuentran el sentido de su existencia: le recuerdan al hombre que debe plantearse preguntas acerca de la existencia humana. Se trata de cuestiones que son importantes en la construcción de la identidad e indican como tener los bienes materiales no es el propósito de la vida humana y que el hombre puede convertirse en objeto, pero que el objeto nunca se convertirá en un ser humano. El fundamentalismo tiende a darle identidad a la gente. Los portadores de la *diferencia* que se sienten excluidos, arrojados fuera de la esfera de la prosperidad material, reconocen en el fundamentalismo la oportunidad de defender su identidad y dar a sus vidas la ilusión de libertad de elección y la ilusión de seguridad en un mundo en que la seguridad ya no la ofrece nadie. Además el fundamentalismo promete una dimensión de la cual nadie nunca podrá ser excluido.

El Policulturalismo es el fenómeno de la realidad cotidiana a partir del cual es imposible escapar y reconocer que la percepción y la comprensión de lo que hoy es identidad es algo mucho más complejo que sólo un vínculo con conceptos como el origen étnico, nacionalidad o pertenencia a un territorio y lugar de nacimiento. Hoy en día vivimos y compartimos el destino de apátrida que durante años caracterizó sólo el pueblo judío, porque las identidades de hoy difícilmente pueden ser formadas según la pertenencia a un solo estado, considerando que los procesos globales crean la necesidad de pertenecer a un espacio imaginario, universal, más allá de la realidad individual. En todo el mundo global el problema de la frontera entre lo universal y lo particular es una cuestión clave en la formación de la identidad, mientras que varias otras fronteras (territorial, cultural, religiosa, social y otras) requieren inevitablemente entrar en contacto con el otro. Conceptos como estado o nación ya no son parámetros decisivos para la formación de la identidad, desaparecen ante la solicitud de participación al mundo global, normalizado, mundo sin fronteras, sin el cual es imposible pensar en dar una nueva forma a identidades personales. La globalización es una fuerza que obtiene beneficios creando y apoyando la política de la diferencia, pero utilizando la retórica de la igualdad, igualdad de oportunidades y del libre mercado en el que en realidad los ricos son cada vez más ricos y los pobres cada vez más pobres. En 1994 en los muros de Berlín había un lema que decía: «*Tu Cristo es judío. Tu máquina japonesa. Tu pizza italiana. La democracia griega. Tu vacación turca. Tu café brasileño. Tus números árabes. Tu escritura latina. Sólo tu vecino es un extranjero*».[xlvi]

Esto parece ser el espejo de la realidad de hoy.

[xlv] *ibid.*, p. 65.

[xlvi] Palabras de un manifiesto alemán del los años 90 que fue el elegido para ilustrar el concepto de Migraciones, identidades en tránsito, el lema de la 16a. edición del Festival de la Luz en Argentina - 2010.

EL TRATAMIENTO DE LA FRASEOLOGÍA EN LA TÍA JULIA Y EL ESCRIBIDOR

EDINA SPAHIG

En este estudio se analizan los procedimientos de traducción de la fraseología en la novela *La tía Julia y el escribidor*, de Mario Vargas Llosa. Queremos destacar las diferencias pero también ciertas semejanzas entre los sistemas fraseológicos del español y del bosnio.

Nuestra finalidad es de carácter ilustrativo, es decir, no pretendemos dar una visión crítica de la traducción elegida. Cuando en ciertos casos ofrecemos nuestra propuesta de traducción no pretendemos criticar o corregir, sino simplemente ofrecer otra posibilidad de traducción que en nuestra opinión podría dar un mejor resultado traductológico, o mejor dicho, alcanzar mayor nivel de equivalencia comunicativa entre el TO y el TM.

Opinamos que este tipo de análisis contrastivo podría animar y contribuir a la elaboración de diccionarios fraseológicos entre el español y el bosnio, que en la actualidad no existen.

Introducción

La traducción literaria es una operación ante todo artística en la que el traductor es un protagonista silencioso cuyo trabajo es escribir sobre algo ya escrito, crear sobre algo ya creado, aunque hay que reconocer que la reescritura es solo una parte de su trabajo, la segunda parte es su papel de me-

diador cultural. Para poder hacer su trabajo de descodificación de los elementos culturales de un TO el traductor se convierte en un ser bicultural.

A lo largo de la historia los lingüistas se han inclinado hacia dos corrientes principales a la hora de estudiar la traducción. Una que defiende la posibilidad de traducir y otra corriente, muy escéptica, que consideraba que la traducción es una labor inútil, o *un esfuerzo utópico y desesperado*, en palabras de Ortega y Gasset.

La traducción de las unidades fraseológicas UF dentro de un texto literario representa un verdadero reto porque en las UF se reflejan, más que en otras unidades lingüísticas, las imprescindibles diferencias culturales.

En este trabajo nos ocuparemos de estudiar algunos problemas que ocurren cuando un traductor se enfrenta con una unidad fraseológica UF en un texto literario. Intentaremos definir lo que entendemos por traducción de unidades fraseológicas, y, determinar los niveles de equivalencia traductológica en cuanto a las UF.

Hemos decidido seguir la concepción ancha de la fraseología, es decir, la fraseología como disciplina que se ocupa de estudiar todas las unidades fraseológicas: colocaciones, locuciones, frases hechas, refranes, proverbios. Estamos tratando todas estas unidades siguiendo las ideas de algunos estudiosos que, bajo el mismo techo, en sus estudios reunían estas peculiaridades lingüísticas. Entre ellos. A. M. Tristá, A. Zuluaga, G. C. Pastor, etc.:

> *En el marco de la fraseología deben estudiarse todos los tipos de unidades fijas, estables cuya característica es la fijeza de sus elementos y el hecho de que no son producidas en el momento de habla sino reproducidas, hechas, y que pertenecen al sistema fraseológico de una lengua dada. Como consecuencia de eso, en el marco de la fraseología deben estudiarse las denominadas y modismos, las frases proverbiales, los refranes y todo tipo de fórmula estable. (Tristá, 1985: 86)*

Tradicionalmente la fraseología se considera como la parte más idiosincrásica y propia de cada lengua. La competencia fraseológica del traductor es el factor decisivo porque eso supone su capacidad o incapacidad de reconocerlas en la LO, interpretarlas y, finalmente buscar equivalentes, siempre y cuando existan en la LM. Christiane Nord (1991) las trata bajo la cuarta categoría de problemas con los que se enfrenta un traductor. Son *problemas específicos* de texto en cuestión (figuras del lenguaje, metáforas, palabras inventadas, juegos de palabras).

Este proceso translativo, largo y complejo es el tema principal del presente estudio. Sin embargo no nos hacemos ilusiones acerca de la posibilidad de poder responder a esta cuestión: ¿La equivalencia - total o parcial - entre dos textos es posible, necesaria o deseable? Nos encontramos ante un dilema que ha hecho correr ríos de tinta sin llegar a una respuesta generalmente aceptada dentro de la ciencia de traducción.

Ya en su *Tesoro de la lengua castellana* Covarrubias insistía en lo idiosincrásico de las unidades fraseológicas, considerándolas como: *ciertas frases y modos de hablar particulares de la lengua de cada nación, que trasladados en otra no tienen tanta gracia.*

Los lingüistas que se dedican a este campo lingüístico están muy divididos respecto a la traducibilidad de las UF. Algunos ven una dificultad casi imposible de solucionar, es decir, consideran que son unidades intraducibles, mientras otros ven la intraducibilidad como un acercamiento al problema completamente erróneo. Consideramos que la traducción de estas unidades es un trabajo, en ocasiones, muy complicado, no porque se trate de unidades intraducibles sino porque estas unidades se resisten a la traducción. En esa resistencia yace el problema cuya solución, de ninguna manera, sería dejar un vacío impidiendo que la cultura original se acerque a la cultura meta. Ro-

berts respecto a este tema dice: «*no matter what the problem involved in translating SL phraseological units, the translator nevertheless has to cope with them, for he obviously cannot leave a blank in his translation*» (Roberts, 1998: 74-5).

El hecho es que a diario se traducen cantidades ingentes de textos a pesar de la polémica sobre la traducibilidad o intraducibilidad de las UF; polémica que hasta ahora ha sido poco productiva puesto que aún no ha dado soluciones prácticas sólidas ya que no hay una respuesta univoca sobre este problema y como bien lo dice M. Richart Marset «*toda reflexión sobre la traducción siempre estará en función del contexto en el que tenga lugar, será local*».[i]

Según Corpas Pastor (2003) la traducción de la fraseología pasa por cuatro fases:

1. identificación de la UF
2. interpretación de la UF en el contexto
3. búsqueda de correspondencias en el plano léxico
4. establecimiento de correspondencias en el plano textual

Sobre el orden de esas cuatro fases la autora dice:

> *Las cuatro fases no implican una sucesión temporal lineal y ordenada, ya que ello dependerá en todo caso del grado de competencia fraseológica del traductor, del grado de equivalencia (total, parcial o nula) del binomio fraseológico y de la complejidad de las relaciones léxicas, semánticas, pragmáticas, discursivas y textuales contraídas por la UF en el contexto del TO. (Corpas Pastor, 2001: 489)*

Corpas Pastor también reconoce que la búsqueda de equivalentes fraseológicos, en muchas ocasiones, resulta ser un verdadero reto e insiste que «*la equivalencia fraseológica se puede concebir como una escala gradual que va desde la equivalencia funcional hasta las unidades culturalmente especificas de difícil reproducción*» (Corpas Pastor 2003:305)

Teniendo en cuenta toda esta problemática hemos analizado diferentes niveles de equivalencia traductológica basándonos en un corpus literario para comprobar cómo se superan los problemas de traducción de estas unidades, y si se puede hablar de paralelismos fraseológicos entre el español y el bosnio b/c/s.

El primer paso será analizar los procedimientos de traducción que se han empleado para ver si han ocurrido algunos errores traductológicos que han causado la falta de la equivalencia comunicativa entre el TO y el TM.

Este análisis tiene una finalidad es de carácter ilustrativo, es decir, no pretendemos dar una visión crítica de la traducción elegida. Cuando en ciertos casos ofrecemos nuestra propuesta de traducción no queremos criticar o corregir, sino simplemente ofrecer otra posibilidad de traducción que en nuestra opinión puede incidir en lograr mejores resultados traductológicos.

En los ejemplos elegidos para nuestro corpus se incluyen párrafos que contienen una o varias UF y nuestra atención se enfoca solo en ellas. Ello supone dejar al margen otros aspectos de los textos traducidos, cuyo análisis supondría un trabajo mucho más extenso.

A la hora de elegir el corpus para este trabajo nos hemos planteado varias posibilidades, es decir diferentes tipos de textos pero al final escogimos textos literarios y sus respectivas traducciones por las siguientes razones:

---

[i] Mabel Richart Marset, «Las unidades fraseológicas y su resistencia a la traducción», *Revista foro de profesores de E/LE*, IV, 2008. L'articolo è consultabile online all'URL:
<foroele.es/revista/index.php/foroele/article/view/103>.

- un texto literario antes que cualquier otro tipo de texto nos ofrece una traducción ya existente sin la cual este análisis no se podría llevar a cabo. Un análisis de las UF basado únicamente en nuestra propuesta de traducción no sería válido puesto que nos interesa la traducción no solo en el nivel de sistema sino en el nivel textual.

- En un texto literario el potencial comunicativo de las UF se puede examinar al máximo.

- Un texto literario siempre es el reflejo de una determinada cultura, CO, y las UF son unidades muy marcadas por la cultura de la que provienen

- La presencia de las UF en un texto literario es parte importante del estilo del autor

El corpus para este trabajo lo hemos extraído de una novela de Mario Vargas Llosa: *La tía Julia y el escribidor,* (2006, Punto de Lectura, S.L.) y su correspondiente traducción al B/H/S *Tetka Hulija i piskaralo,* (1988, Svetlost, Sarajevo).

La tía Julia y el escribidor es una novela autobiográfica en la que autor narra un periodo trascendental de su vida. La obra está situada en la sociedad limeña de los años cincuenta, que por todos los medios intenta impedir los amores entre Varguitas y su tía política Julia que era mucho mayor que él. El espacio geográfico, social y humano van a jugar un papel muy importante en esta novela, y en general, en toda la narrativa de Vargas Llosa. En muchas ocasiones el mismo autor ha expresado la relación directa entre ciertos referentes de su vida con los espacios geográficos en los que se desarrollan sus novelas. Siendo la *Tía Julia* una novela situada en una determinada realidad lingüística el autor insiste en la importancia de la habla de su pueblo natal:

> *Ese mes que pasábamos en el Perú, cada año generalmente en invierno (julio o agosto) me permitía zambullirme en el ambiente, los paisajes, los seres sobre los cuales había estado tratando de escribir los once meses anteriores. Me era enormemente útil (no sé si en los hechos, pero, sin la menor duda, psicológicamente, una inyección de energía, volver a oír hablar peruano, escuchar a mi alrededor esos giros, vocablos, entonaciones que me reinstalaban en un medio al que me sentía visceralmente próximo, pero del que cada año perdía innovaciones, resonancias, claves. (TJ:471)*

El corpus está formado por un total de 220 UF diferentes. Consideramos este número suficientemente representativo para un análisis descriptivo de las traducciones de las UF.

El principal criterio para el análisis ha sido el de equivalencia traductológica. Desde el punto de vista de la fraseología contrastiva hablamos de tres niveles de equivalencia: *total, parcial o nula*. Estos niveles de equivalencia se pueden justificar siempre y cuando se consiga la equivalencia comunicativa, puesto que la traducción es ante todo un proceso de comunicación y no puramente de transmisión de información. Veremos que los ejemplos de las UF analizadas representan diferentes niveles de equivalencia traductológica pero la mayoría son de equivalencia parcial. También queremos destacar que no resulta fácil conseguir la equivalencia total en el nivel textual porque ésta se consigue únicamente cuando la UF del TM representa el mismo significado denotativo y connotativo, una misma base metafórica, una misma frecuencia de uso y la misma carga pragmática. Este trabajo se complica aún más cuando nos enfrentamos con dos lenguas ciertamente diferentes, como es el caso del español y el bosnio. El tratamiento de las UF y los problemas que nacen a la hora de traducirlas son semejantes para todos los tipos de UF, la categoría a la que pertenecen no es decisiva, aunque los casos de proverbios, siendo UF fuertemente arraigadas en la cultural, se consideran algo más complicadas de traducir.

Dentro de un TO encontramos *textos convencionales* que mantienen por completo el significado fraseológico de la UF, y *textos creativos* que suponen diferentes modificaciones de la UF, o que a la vez activan ambos significados el literal y el fraseológico. En el TM también encontramos diferentes resultados, es decir, el resultado puede ser una *traducción alterada* cuando se pierde el rasgo fraseológico que está presente en el TO y la traducción que mantiene el carácter fraseológico del TO en el TM.

En el proceso de traducción todos estos procedimientos son adaptables. Ninguna de las estrategias tiene prioridad sobre otra, y, desde luego, la opinión de que la única traducción válida es mediante otra UF no es aceptable porque en varias ocasiones, teniendo en cuenta los valores comunicativos y pragmáticos de una traducción, hemos visto muy buenos resultados conseguidos a través de otros procedimientos de traducción.

A continuación vamos a exponer las técnicas de traducción que han sido usadas en nuestro corpus de análisis y los niveles de equivalencia traductologica que se han producido.

Casos de equivalencia total

En nuestro corpus son menos frecuentes casos de equivalencia total puesto que estamos ante dos lenguas de topologías y raíces diferentes. Estamos hablando de un total de 54 UF con equivalencia total. La existencia de los equivalentes plenos se debe a que en la fraseología existe un determinado número de fraseologismos internacionales o europeísmos cuyas raíces son comunes, o cuya base se encuentra en los fenómenos naturales que se suelen presentar en diferentes culturas.

En el caso de los refranes hemos encontrado algún ejemplo de la equivalencia total. La traducción de este tipo de unidades no suele presentar grandes problemas ya que se trata de unidades bimembres.

- No dejes para mañana lo que puedes hacer hoy. (TJ, 106)
- Ne ostavljaj za sutra ono što možeš uraditi danas. (TH, 83)

- Más vale solos que mal acompañados. (TJ, 86)
- Bolje sam nego u lošem društvu.(TH, 68)

Dentro de nuestro corpus también figuran casos de traducción literal de refranes donde la traducción literal no ha dado los mejores resultados, como en el siguiente ejemplo:

- Ofreció la silla a la tía Julia y a mí la cama con un gesto magnifico. *-* Asiento. L***a morada es pobre pero el corazón es grande***.(TJ, *175*)
- Stolicu je ponudio tetki Huliji, a meni jednim veličanstvenim pokretom pokazao na krevet. - Priznajem. ***Moje boravište je siromašno, ali srce mi je veliko.***(TH, *137*)

Nuestra propuesta de traducción es a través de un refrán existente en el B/H/S:

- Gdje čeljad nisu biejesna ni kuća nije tiejsna [donde los hijos no son coléricos, la casa no es pequeña].

Hemos registrado más casos de equivalencia total entre diferentes tipos de fraseologismos que pertenecen al grupo de europeísmos, entre los cuales, por su nivel de aparición y uso, destacan los siguientes: *morirse de risa* [umrijeti od smijeha]; *ser bueno como el pan* [biti dobar kao hljeb]; *vender el alma al diablo* [prodati đavolu dušu]; *dormirse en los laureles* [uspavati se na lovorikama]; *quedarse con los brazos cruzados* [sediti skrštenih ruku]; *coger al toro por los cuernos* [uhvatiti bika za rogove]; *lágrimas de cocodrilo* [krokodileske suze] etc.

Traducción literal

La traducción literal consiste en traducir palabra por palabra. Es un procedimiento al que recurren muchos traductores cuando no existe una UF en la LM, o cuando el traductor no ha encontrado otra solución. Este procedimiento se puede usar en ciertas ocasiones pero no siempre produce resultados satisfactorios, es decir no alcanza la equivalencia comunicativa entre el TO y TM y resulta incomprensible para el lector de la LM, provocando un efecto de extrañeza. Traducir literalmente una UF puede resultar muy mala solución puesto que el significado global de una UF no proviene del significado de cada una de las unidades que componen la expresión. Este procedimiento de traducción se considera válido sólo cuando la expresión que se traduce literalmente de la LO a LM sea una expresión comprensible por parte del lector de la LM que sería capaz de interpretarla en su sentido figurado, tal y como se entiende en la LO.

La equivalencia total en el nivel de sistema es la que consigue alcanzar el mayor nivel de equivalencia comunicativa. Pero hay que tener en cuenta que pueden ocurrir casos de equivalencia total en el nivel del sistema pero no en el nivel textual, es decir aparte de mantener el carácter fraseológico del TO también hay que tener en cuenta otros aspectos importantes como por ejemplo: el registro al que pertenecen UF en cuestión y su frecuencia de uso y aparición. Mantener solo el carácter fraseológico en el TM pero fallar en otros aspectos no conduce a la equivalencia comunicativa sino más bien a un extrañamiento para el LM. Con estas excepciones la sustitución por otra UF en el nivel textual es, sin ninguna duda, la técnica más aconsejable, puesto que se mantiene el mismo significado figurado o fraseológico dentro del TM, y también la función fraseológica básica con otras funciones que la UF desempeña en el TO.

Las UFS se pueden considerar totalmente equivalentes en el nivel textual cuando comparten

- la misma base metafórica,
- el mismo significado fraseológico,
- la misma composición léxica,
- cuando su frecuencia de aparición es igual o bastante parecida a la de la UF de la LO,
- cuando tienen el mismo significado pragmático y similares restricciones diatópicas, diastráticas y diafásicas.

El empleo de la traducción literal se debe en algunos casos a que el traductor no ha reconocido la UF en la LO y lo traduce literalmente a la LM como si se tratase de una combinación libre de palabras en el TO. Este tipo de traducción produce, como ya hemos señalado, un efecto de extrañeza en el lector meta. A continuación presentamos unos cuantos ejemplos extraídos de nuestro corpus.

- *¿Qué hago lo despido con cajas destempladas o me* ***trago el sapo?*** (TJ, 130)
- *Šta da radim? Da mu pokažem vrata ili da* ***progutam žabu****?* (TH, 102)

Este zoonimo español tiene su equivalente total en la LM pero su frecuencia de uso es tan irrelevante que llega a ser una UF desconocida por los hablantes de B/H/S. Nosotros proponemos una

UF con el mismo significado fraseológico pero cuya frecuencia de uso en la LM es muy alta: *strpljen spašen* [el que aguanta se salva]

- Me llevó a Magdalena, a un jardín criollo, me impuso un arroz con pato y unos picarones con miel y a la hora del café me ***pasó la factura****. - Eres su único amigo, háblale, nos está metiendo en un lío de diablos.* (TJ, 167)
- Odveo me je u restoran s baštom i tipičnom kreolskom kuhinjom i naručio mi patku s pirinčim i uštipke s medom, a kada je na red došla kafa, ***isporučio mi je račun****. - Ti si mu jedini prijatelj, porazgovaraj s njim, uvalio nas je u gadan sos.* (TH, 130)

La UF *pasar la factura* es otro caso donde la traducción literal no funciona bien, más bien funciona bastante mal porque se pierde por completo el significado figurativo y en la LM se lee como una combinación libre de palabras: *isporučiti račun.*

En el contexto en el que aparece esta UF (dos personas comiendo en un restaurante) puede ser interpretada en ambos sentidos, en su sentido literal pero también figurado, aunque la segunda oración lo aclara y queda claro que no se trata de una combinación libre de palabras. El traductor hace una interpretación literal o porque no la reconoce, o bien, porque la ha reconocido pero quiso mantener el mismo juego de palabras, manteniendo la homonimia. El resultado que ha conseguido es que el lector lo lee como una combinación libre de palabra. Nuestra propuesta sería una UF que tiene alto nivel de uso en la LM, se trata de la UF *nekoga skupo koštati* [costarle a alguien caro].

Los ejemplos que siguen son traducciones literales con las que no se llega a conseguir la equivalencia comunicativa sino más bien el efecto de extrañeza.

- Pedro Camacho, sin responderle una palabra, cogió las dos cartas, las hizo pedazos sin abrirlas y las echó a la papelera. Luego, se puso a escribir a máquina, como si no hubiera nadie presente, y Genaro papá lo oyó murmurar cuando, al borde de la apoplejía, se iba de esa cueva hostil: ***«Zapatero a tus zapatos».*** (TJ, 262)
*- Pedro Camacho je uzeo dva pisma, pocepao ih na parčiće i ne otvorivši ih, i bacio ih u korpu za otpatke. Zatim je počeo da kuca na svojoj mašini, kao da u sobi nema nikoga; i dok se udaljavao iz te neprijateljske rupe, misleći da će ga udariti moždana kap, čuo ga je kako mrmlja: «****Obućaru drž se svojih cipela****».* (TH, 204)

Esta UF española se puede traducir al bosnio mediante varias opciones como por ejemplo: *gledati svoja posla* [mirar su faena]; *ići za svojim poslom* [ir a su faena]; *držati se svoga plota* [sujetar su vallado]. A pesar de tener varias opciones de traducir la UF de la LO, el traductor decide hacer un calco que no da el mejor resultado puesto que no se llega a producir la equivalencia comunicativa, es más, ese calco suena extraño para el lector meta. Nuestra propuesta es usar una de las opciones que hemos anotado.

- La vaina es que se ha negado - me explicó Genaro hijo, ***fumando como una chimenea.*** (TJ, 78)
- Problem je u tome što je odbio - objasnio mi je Henaro mladi, ***pušeći kao dimnjak****.* (TH, 62)

En este caso se trata de una UF de alta frecuencia de uso en la LO. Se emplea la traducción literal y se alcanza la equivalencia comunicativa gracias a las características icónicas de las UF aunque la LM tiene su equivalente parcial: *pušiti kao turčin/fumar como un turco.*

PARÁFRASIS

Con este procedimiento el traductor no reproduce la forma de la UF del TO sino que reproduce su significado figurado a través de una combinación libre de palabras. La función fraseológica básica del TO se pierde al no sustituirla por una UF en la LM, pero se mantiene el significado y también otras funciones textuales alcanzando la equivalencia comunicativa. En fin estamos ante una explicación o una descripción del significado de la UF de la LO.

Este es un procedimiento de traducción ampliamente presente y común empleado por los traductores en aquellas ocasiones en que no se atreven a sustituir la UF de la LO por una UF de la LM que tenga *ocupación léxica* totalmente diferente pero coincida plenamente en el significado fraseológico, o porque no saben de su existencia en la LM. En otras ocasiones es la única y la mejor manera de traducir para evitar que en el lector meta se produzca el efecto de extrañeza.

Dentro de nuestro corpus encontramos casos en los que el traductor suele emplear este procedimiento, incluso, en los casos cuando la LM tiene una UF con la que se puede sustituir la UF de la LO, como en los siguientes ejemplos:

- De su pesadilla paremiológica le había quedado la costumbre de infligirme refranes ***sin ton ni son.*** (TJ, 22)
- Od njegove paremiološke more ostala mu je navika da me zasipa poslovicama bez ikakvog povoda i smisla. (TH, 16)

Nuestra propuesta de traducción sería a través de una UF de la LM: ***bez glave ni repa*** [sin cabeza ni rabo].

- Seguramente que, en el almuerzo, ***echarían la casa por la ventana.*** (TJ, 42)
- Za ručak su se sigurno bacili u veliki trosak.

La UF española en la LM tiene su equivalente parcial y nuestra propuesta es emplearlo en la traducción, se trata de la UF: ***potrošiti crno ispod nokta*** [gastar lo negro debajo de la uña].

- No puedo menos que sonreír, y, ***poniendo a mal tiempo buena cara,*** *dijo, como para sí misma, sin esperar que Richard lo escuchara o le respondiera.* (TJ, 55)
- Nije mogao da se ne nasmeši i, uspevši da u nevolji bude vedra čela, reče kao za sebe, ne očekujući da ga Richard čuje niti odgovori. (TH, 44)

En este caso también proponemos traducir a través de la UF de la: ***zapjevati kada je najteže*** [cantar cuando se está muy mal]. Aparte de mantener el carácter fraseológcio se mantiene la expresividad que la UF manifiesta en la LO.

- Le pregunté si el escriba había amortiguado sus descargos contra los argentinos. - Ya no importa ahora puede ***hablar pestes*** *contra quienquiera - me dijo con aire misterioso. (TJ, 218)*
- Uptah ga da li je naš piskar ublažio svoje napade na Argentince. - To više nije važno, sada može da ***govori što god hoće i protiv koga god hoće*** *- reče mi držeći se nekako tajanstveno. (TH, 170).*

Nuestra propuesta es a través de la UF ***bacati drvlje i kamenje*** [tirar madera y piedras] que tiene muy alto nivel de uso en la LM.

- Si alguien tenía que ***pagar los platos rotos*** *por eso, no sería yo, a quien los jueces supondrían el inducido, sino el menor, a quien lógicamente se consideraría la inductora.* (TJ, 465)

- Ko neko ***mora da plati za počinjenu stetu****, to neću biti ja, koji sam maloletan, koga će sudije smatrati zavedenim, već ona koja je punoletna i koju će logično smatrati zavodnicom.* (TH, 358)

En este caso proponemos la traducción a través de la UF ***platiti ceh*** [pagar la cuenta] con el mismo significado fraseológico que el de la UF del TO, y además con una imagen bastante parecida expresada a través del verbo *pagar/platiti*.

Empleo de un lexema

El empleo de un lexema es otro método que se ha visto empleado dentro de nuestro corpus. En algunos casos este procedimiento ha funcionado bien, como por ejemplo: *tomar el pelo/peckati; Pasársele a alguien la mano/pretjerati*; *Fregar el pastel/raskrinkati*.

También hemos registrado casos donde el empleo de este procedimiento no era necesario puesto que la LM posee una UF de alta frecuencia de uso en la LM, como por ejemplo en el siguiente ejemplo:

- Si interrumpo, me lo dices y me voy porque odio ***tocar violín*** *- dijo Javier, jalando una silla, sentándose y pidiendo un café al mozo. (TJ, 164)*

- Ako prekidam, kažite mi i nestaću, jer ne volim da budem ***gnjavator*** *- reče Havijer, privuće stolicu, sjede i naruči od konobara kafu. (TH, 128)*

Para traducir esta UF nosotros proponemos la UF ***držati svijću*** [sujetra la vela] porque consideramos que aparte de producirse la equivalencia parcial fraseológica se mantiene la expresividad. El lexema empleado *gnjavator* significa *pesado* y no coincide con el significado fraseológico de la UF (presenciar las efusiones de dos enamorados quedándose sin hacer nada) de la LO

Usando este procedimiento el traductor consigue reproducir el significado fraseológico de la UF por medio de un lexema de la LM que posee el mismo significado o se acerca bastante al significado de la UF de la LO.

Estamos ante un caso de pérdida de la función fraseológica básica del TO, con la posibilidad de que desaparezcan otras funciones textuales (lúdico - poética o connotativa) que en el TO desempeña la UF.

A través de este procedimiento lo único que se mantiene es el significado fraseológico de la UF de la LO. Suele ser una traducción neutra con la que se alcanza la equivalencia comunicativa pero no se aconseja emplearlo a menudo.

Expresiones creadas por el traductor

Se trata de una técnica de traducción parecida a una perífrasis pero difiere de ella porque el traductor emplea una expresión que además de reproducir el significado fraseológico consigue mantener la forma de la UF de la LO. Estamos prácticamente ante una nueva UF que hasta ese momento la LM no conocía pero que funciona satisfactoriamente en el TM, alcanzando la equivalencia comunicativa. Este procedimiento de traducción se puede emplear sobre todo en los refranes por-

que el traductor puede crear una estructura bimembre, o cuando se encuentra con un fraseologismo comparativo con la partícula de comparación *como (si)*. Es verdad que el potencial reproductivo de estas unidades creadas por el traductor es mucho más débil y por consiguiente la frecuencia con la que aparecen es menor. Muy pocas de estas unidades consiguen formar parte del caudal fraseológico general de una lengua.

Dentro de nuestro corpus hemos encontrado dos ejemplos pero en nuestra opinión, desafortunadamente, pes provocan la extrañeza del lector meta y no se llega a producir la equivalencia comunicativa. Son los siguientes ejemplos:

- Y si les hubiera contado - como ellos a mí sus conquistas - que estaba con una señora divorciada, que no era mi amante sino mi enamorada (en el sentido más miraflorino de la palabra) me hubiera creído, según una linda y esotérica expresión muy en boga en esa época, ***un cojudo a la vela.***(TJ, 268)
- A da sam im ispričao - kao što su oni meni o sovjim osvajanjima - da izlazim sa jednom razvedenom gospođom koja mi nije ljubavnica, već dragana, kako to jedna lepa i ezoterična izreka, tada vrlo u modi, kaže: ***pizdonja koji čuva ovce a nema stop*** (TH, 209)

Se trata de una UF cuyo origen no hemos conseguido trazar pero sí hemos podido definir su significado fraseológico, El adjetivo cojudo es un americanismo cuyos sinónimos son: tonto, imbécil, bobo. El verbo cojudar significa engañar. Entonces se trata de alguien que trata de sacar algún provecho sin dejar que se note su intención, dejándose llevar según soplen los vientos, de ahí cojonudo a la vela. La decisión tomada por el traductor no produce el efecto deseado en el lector meta. La expresión que emplea en su traducción puede que sea común en su más íntimo entorno lingüístico pero esto no puede ser la medida para tomar decisiones traductológicas. Nosotros proponemos una combinación de un lexema acompañado por una UF muy frecuente en la LM: *papučar koji se okreće kako vjetar duva* («el hombre que se deja dominar por una mujer» y va girando hacia la dirección del viento).

Algo parecido observamos en el siguiente fragmento:

- Y como, de este modo muchos vecinos resultaron casados varias veces sn haber previamente enviudado - aeronáutica velocidad con que las parejas del barrio se dehacian, barajaban y rehacían - el padre Severino recomponía los estragos que esto causaba, en el dominio del pecado. (El lo había explicado con un refrán que, además de herético, resultaba vulgar ***un chupo tapa otro chupo).*** (TJ, 333)
- Pošto se ispostavilo da su na ovaj način mnogi žitelji venčani po nekoliko puta, a da prethodno nisu ostali udovci ili udovice, vazduhoplovna brzina na kojom su se parovi ovde rastajali, mešali i ponovo sjedinjavali, otac Seferini je ovako nastala izopačenja ispravljao ispovešću očišćenja. On je to objasnio izrekom koja je bila ne samo jeretička nego i vulgaran: ***ševa ševu zabašuri***. (TH, 258)

Estamos ante un refrán de registro vulgar que no hemos conseguido hallar registrado. Las consultas con hablantes nativos y el contexto en el que se encuentra el refrán nos han llevado a definir su significado fraseológico y encontrar su sinónimo fraseológico: un clavo saca otro clavo. El traductor traduce a través de un dicho vulgar cuya existencia ignorábamos. Suponemos que, otra vez estamos ante un localismo cuyo uso se limita a una zona muy reducida geográficamente. El la LM existe una UF con la que se expresa la promiscuidad de las personas, se trata de la UF *jedan se otogeo drugi se protego* [Uno se alarga otro se estira]. Mediante esta UF se consigue la equivalencia comunicativa manteniendo la expresividad y mantenemos la estructura binaria de la UF de la LO.

La sustitución de la UF de la LO con una UF de la LM

El procedimiento más recomendado para abordar la traducción de las UF, sería el de sustitución de la UF de la LO por otra UF en la LM. Las UF suelen ser una característica importante del estilo del autor por lo cual la posibilidad de reproducir el carácter fraseológico enriquece el TM y mantiene los rasgos estilísticos del autor del TO.

Cuando se emplea este procedimiento el traductor primero debería investigar si la UF de la LO tiene una o varias UF equivalentes en la LM para poder elegir la que alcanza el mayor nivel de equivalencia comunicativa. Cuando existen dos o más variantes de las UF equivalentes en la LM el traductor elige la que es capaz de reproducir el significado denotativo y connotativo más cercano al original, y que a la vez cumple la mayor parte de las funciones que la UF desempeña en el TO.

La mayoría de los casos que hemos encontrado en nuestro corpus (en total 182 casos) son casos de equivalencia parcial. Se trata de la sustitución por una UF en la LM que no es equivalente a nivel de sistema pero que comparte el mismo significado fraseológico con la UF de la LO mientras difieren en el aspecto léxico o sintáctico. Pero a pesar de las diferencias mencionadas se alcanza la equivalencia comunicativa al nivel textual como en los siguientes casos: ser la *quinta rueda del coche /biti zadnja rupa na svirali* [ser el último agujero del pífano]; *en carne y hueso/glavom i bradom* [con cabeza y barba]; *importar algo a alguien un comino / ne dati ni pet para za nešto* [no dar ni un duro por algo]; *meter en cintura /držati na uzici* [sujetar atado a una brida]; etc.

En el caso de los refranes tenemos buenos ejemplos de la traducción a través de un equivalente parcial de la LM: *bien vengas mal si vienes solo/ nesreća nikadane dolazi sama* [la desgracia jamás llega sola]; *Quien con mocosos se acuesta siempre amanece mojado / Ko s djecom spava ustaje(mokar) popišan* [Quien con niños se acuesta se levanta (mojado) meado]

En pocos casos el traductor emplea la sustitución por una UF que pertenece a otro registro estilístico, como por ejemplo la UF *usrati motku* [cagar el palo] que hemos encontrado en el siguente párrafo:

- [...] era lamentablemente que en América Latina no hubiera una ley de derechos de autor, que no se protegiera la propiedad intelectual. Había vuelto ***a meter la pata.*** *- No se trata de eso a mí no me importa ser plagiado. (TJ, 71)*
- Založno je sto u Latinskoj Americi ne postoji zakon o zaštiti autorskih prava i intelektualne svojine. I opet sam ***usrao motku.*** *- Nije u tome stvar, ne marim ja što me plagiraju. (TH, 57)*

Proponemos la traducción a través de una combinación libre de palabras que, pensamos, funciona mucho mejor y corresponde al registro de la UF original: *uprskati stvar* [salpicar la cosa]. Es una combinación de palabras altamente presente en la LM que casi se puede considerar una unidad fija. Hay que ser muy cauteloso con el registro estilístico y el contexto en el que la UF aparece porque esas faltas se consideran errores traductologicos. El lector es capaz de reconocer la UF pero se da cuenta de que se trata de un error en cuanto al registro (la UF empleada pertenece al registro vulgar) al que pertenece la UF empleada por un determinado personaje.

En otros casos el traductor reconoce la UF, la interpreta bien y emplea un equivalente fraseológico en la LM pero en comparación con la UF de la LO se trata de una UF cuya frecuencia de uso es mucho menor.

- Una orquestra tocaba boleros, pasodobles, blues, y la estrella del show era una francesa ***blanca como la leche***.(tj, 80)
- Orkestar je svirao bolero, pasodoble, bluz, a zvezda programa bila je neka Francuskina ***bela kao mleko***.

Las variante de la UF *balnaca como leche / bijela kao snijeg/sir* [blanca como nieve/queso] son mucho más frecuentes en la LM.

- Joaquín Hinostroza Bellmont comenzó a arbitrar partidos ***borracho como una cuba*** *(TJ, 379)*
- Hoakin Hinostroza Beljmont počeo je da sudi na utakmicama ***/pijan kao bačva***. (TH, 293)

Nosotros proponemos otros fraseologismos comparativos cuya frecuencia de uso en la LM es muy alta: ***pijan kao letva, zemlja, majka, svinja***... [borracho como una tabla, tierra, madre, cerdo].

Es posible que el traductor en ambos casos decida emplear la traducción literal para conseguir la equivalencia fraseologoca total, pero desde nuestro punto de vista se llega a producir mayor nivel de equivalencia comunicativa a través de las variantes que acabamos de proponer.

La traducción alterada de las UFS en su uso creativo

El uso creativo supone un empleo específico de las UF en el texto. Varios autores han estudiado este fenómeno de modificación de las UF y los efectos que tales modificaciones producen y han llegado a denominar este procedimiento de traducción por diferentes nombres. Albero Zuluga las define así: «*Con frecuencia en la beletrística actual, en textos periodísticos y en textos de propaganda, las UFs se utilizan deformadas o alteradas. A este procedimiento lo hemos llamado desautomatización*» (A. Zuluaga, 1999:541).

Corpas Pastor lo denomina *manipulación creativa*, mientras Iliajas Tanović prefiere el término *defraseologización*. En este mismo artículo Zualuaga dice: «*Los fraseologismos son unidades de lengua, anteriores al acto de habla, o de escritura, que lo emplea (Zuluaga, 1980); en cambio, las variaciones desautomatizadas son creaciones en el acto de habla, o de escritura, que los emplea, y su interpretación cabal depende del texto y el contexto en que se presentan*» (A. Zuluaga, 1999:542).

Toda traducción literaria cuenta con estos ejemplos de manipulación creativa por parte del autor / traductor, y algunas de esas alternaciones con el tiempo consiguen difundirse y ser adoptadas por parte de la comunidad lingüística, es decir, alcanzan el estatus de una unidad fija de la lengua en cuestión. Nuestro corpus también cuenta con tales casos. El autor emplea estas modificaciones en el TO para conseguir un efecto estilístico determinado porque la modificación es capaz de llamar la atención del lector incluso más que la UF en su forma fijada, y aunque se trate de una forma modificada el lector es capaz de reconocerla e interpretar su sentido figurado. El lector llega a estar muy involucrado con lo cual el autor cumple con su intención. Nuestro corpus también cuenta con tales casos.

- Al terminar la grabación, parecía haber corrido la maratón olímpica: jadeaba, tenía ojeras y ***sudaba como un caballo***. (TJ, 135)
- Po završetku snimanja izgledao je kao da je pretrčao olimpijski maraton: drhtao je, imao je podočnjake i ***znojio se kao konj***. (TH, 105)

Estamos ante un caso de manipulación creativa, es decir, el autor en esta UF usa otro zoónimo *caballo* en lugar de *pollo* que se encuentra como variante registrada. Con esta modificación el autor consigue intensificar la expresividad de la UF. Teniendo en cuenta que la imagen de caballo ha sido la base de creación de numerosos fraseologismos, en los que simboliza el esfuerzo y trabajo duro, no sorprende esta manipulación de la UF por parte del autor. El traductor ha sido fiel a esta intención del autor y reprodujo la misma UF en la LM.

Veamos otro ejemplo de esta estrategia de traducción:

- *Esta niña* ***tiene el demonio en la sangre*** *y, lo peor, es que probablemente no lo sabe.* (TJ, 153)
- *Ta djevojčica ima* ***đavola u krvi****, a što je najgore ona to verovatno i ne zna.* (TH, 119)

La variante registrada de esta UF es tener el *demonio en el cuerpo* que significa ser demasiado inquieto o travieso. La impresión es que el autor emplea esta manipulación de la UF con la idea de insistir en lo travieso que puede llegar a ser alguien hasta tal punto que parece ser un rasgo de carácter que se hereda y está metido en la sangre. El traductor traduce literalmente aunque hay que destacar que si no fuera por el contexto nos preguntaríamos si la UF empleada significa ser mala persona o ser traviesa. Para evitar esta ambigüedad se podía emplear una de las UF de la LM cuyo significado fraseológico coincide con el de la UF original, como por ejemplo *biti pravi vrag* [ser un verdadero diablo] o inventar una nueva combinación tipo *imati vražiju krv* [tener la sangre de diablo].

Conclusión

Como se puede confirmar, observando los resultados, la mayoría de las UFS que componen este análisis son casos de equivalencia parcial alcanzada al sustituir la UF de la LO por la UF de la LM, que en muchos casos no es equivalente al nivel de sistema pero que comparte el mismo significado fraseológico con la UF de la LO, mientras difieren en el aspecto léxico o sintáctico. A pesar de las diferencias mencionadas se alcanza la equivalencia comunicativa al nivel textual.

En el proceso de traducción todos estos procedimientos son aceptables. Ninguna de las estrategias traductológicas tiene la prioridad sobre otra porque cada caso es un caso particular, y, desde luego, la opinión de que la única traducción valida es mediante otra UF no es aceptable. Las UFS representan la riqueza de la lengua que se transmite de una a otra generación. A través de ellas nos informamos sobre la cultura, la tradición, los símbolos que utiliza un pueblo para expresarse. Estudiar estas unidades no es importante sólo desde el punto de vista lingüístico sino también antropológico, etnográfico e histórico. En la didáctica de las lenguas extranjeras estas unidades también tienen que recibir un papel muy importante, porque aprender una lengua extranjera no significa solo aprender y saber aplicar sus reglas gramaticales sino también adquirir otro conocimiento, y ese será justo el de las UF de la lengua en cuestión. Nos enfrentamos con las unidades vivas que se encuentran entre lo fijo y lo cambiable. Su adquisición es cuestión de un aprendizaje continuo porque en cada lengua, cada día nacen UF nuevas, puesto que la sociedad y sus costumbres cambian, y a través de esos cambios la lengua se enriquece con nuevas UF

Bibliografía

Corpas Pastor, G. (1997). *Manual de fraseología española*. Gredos, Madrid.
- (2000). *Las lenguas de Europa: Estudios de fraseología, fraseografía y traducción*. Comares, Granada.

- (2003a): *Diez años de investigación en fraseología: análisis sintáctico, semánticas, contrastivos y traductológicos*. Frankfurt am Main, Vervuert, Madrid.

Nord, Ch. (1991): *Text analisis in translation: theory, metodology and didactic application of a Model for translation oriented text analysis*. Amsterdam Atlanta, GA.

Richart Marset, M.

<http://foroele.es/revista/index.php/foroele/article/view/103>

Roberts, R. (1998): «Phraseology and translation», in P. Fernández Nistal and J.M. Bravo Gozalo (coords.) (1998): *La traducción: orientaciones lingüísticas y culturales*. Valladolid: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 61-77.

Tristá, A. M, (1985). *Fraseología y contexto. Editorial de ciencias sociales*, La Habana.

Zuluaga, A. (1999). «Traductología y fraseología», *Paremia*, 8, 537-49, Madrid.

Vargas, Llosa, M., (2006). *La tía Julia y el escribidor*. Punto de Lectura, S.L.

- (1998) *Tetka Hulija i piskaral*. Svetlost, Sarajevo.

Diccionarios:

Buitrago, A. (2007). *Diccionario de dichos y frases hechas*. Espasa, Madrid.

Dukić, Z. (2006). *Bosanska sehara poslovice, izreke i fraze u BiH*. TKD Šahinpašić, Sarajevo.

Junceda, L. (1995). *Diccionario de refranes*. Espasa, Madrid.

Matešić, J. (1982). *Frazeološki rječnik hrvatskog ili srpskog jezika*. Školska knjiga, Zagreb.

Pascual Sauzo, (1999). *Abecedario de dichos y frases hechas*. EDAF, Madrid, México, Buenos Aires.

Real Academia Española de la Lengua, (2011). *Diccionario de la lengua española*. Espasa, Madrid.

Renaud, R. (2006). *Diccionario de hispanoamericanismos no recogidos por la Real Academia Española*. Cátedra, Madrid.

Seco, M., Olimpia, A., Ramos, G., (2005). *Diccionario fraseológico documentado del español actual*, Aguilar, Madrid.

Ashis Nandy, *Il nemico intimo: Perdita e recupero dell'identità sotto la dominazione coloniale*, traduzione di Umberto Rossi, introduzione di Stefano Mercanti, Udine Forum, 2014, ISBN 978-88-8420-801-9, € 15,00.

Il 1983 è l'anno che vede la prima vittoria dell'India nella coppa del mondo di cricket, per di più ottenuta battendo in finale le West Indies al Lord's di Londra - l'impianto allora considerato il tempio del cricket - e dopo aver sconfitto nella semifinale all'Old Trafford di Manchester gli odiati rivali dell'Inghilterra, la nazione che ha «inventato» e praticato questo sport per gentiluomini sin dalla fine del XVI secolo, e che lo ha «importato» in India agli inizi del XVIII, agli albori dell'avventura colonialista. Ma il 1983 è anche l'anno che assiste alla comparsa di *The Intimate Enemy. Loss and Recovery of Self under Colonialism* di Ashis Nandy, un testo importante negli studi interculturali e post-coloniali perché offre nuovi e stimolanti parametri interpretativi dei ruoli di «colonizzatore» e «colonizzato», e che solo ora nel 2014 è finalmente disponibile anche in lingua italiana, nell'elegante e competente traduzione di Umberto Rossi - che ha anche realizzato e curato un'intervista di notevole rilevanza con l'autore in appendice al testo - con il titolo *Il nemico intimo: Perdita e recupero dell'identità sotto la dominazione coloniale*, introduzione di Stefano Mercanti, per i tipi di Forum, Editrice Universitaria Udinese.

Ashis Nandy è un personaggio di spicco nel panorama interculturale. Nato nel 1937 a Bhagalpur, nel Bihar, stato del nord-est indiano ai confini con il Nepal, Nandy è psicologo, sociologo, politologo, attivo in un numero ampio di territori del sapere, e in possesso di profonde competenze eterogenee, che gli permettono approcci multidisciplinari e una migliore comprensione della realtà indiana e postcoloniale contemporanea. Intellettuale rigoroso, critico militante, autore prolifico, Nandy si occupa di problemi molto variegati come controversie politiche o tensioni razziali, proponendo personali considerazioni e teorie su come i popoli possano vivere pacificamente e coesistere globalmente, indipendentemente dai confini politici e nazionali o dalle divisioni razziali e religiose. Proprio in *Il nemico intimo*, come sottolinea Stefano Mercanti nell'introduzione, Nandy afferma che «*colonizzatori e colonizzati sono soggetti ad una schiavitù reciproca e prigionieri del dolore, condannati a vivere rapporti disfunzionali, basati sul controllo e la violenza: sono collocati in scenari potenzialmente letali, privi di empatia e di quel piacere reciproco, che è possibile trovare in sistemi sociali di* partnership. *Nel paradigma culturale di dominio, il "vero" colpevole non è dunque lo sfruttamento coloniale in quanto tale, né gli stati che lo sviluppano; lo sono quei* modi di pensare *che legittimano metodi di asservimento e politiche basate sulla forza di annientare gli altri*». (p. 8) E questi *modi di pensare* non sono pertinenti solo del colonizzatore, ma anche propri del colonizzato stesso.

Nei due saggi che compongono il volume - due studi precedenti, presentati tra il 1978 e il 1982 in occasione di importanti simposia internazionali e parzialmente pubblicati in riviste scientifiche di grande levatura - Nandy elabora una ridefinizione delle figure e dei ruoli di colonizzatore e coloniz-

zato alla luce dell'impatto psicologico e sociologico che la devastante esperienza coloniale ha prodotto in entrambi, e non ritiene che nello scontro colonialista e imperialista vi possano essere vincitori perché se i popoli sottomessi sono vittime *tout cour*, i vincitori li considera come «*vittime mimetizzate, in avanzato stadio di decomposizione psicosociale*». (p. 21) Infatti, respingendo il modello spesso implicito nella critica postcoloniale della vittima credulona e senza speranza, presa tra gli ingranaggi della storia, rifiuta anche l'immagine del carnefice oppressore dedito a cospirare per annientare e detenere il potere: il primo è, per lui, uno che combatte la propria battaglia per la sopravvivenza a modo suo, talvolta consapevolmente e talvolta automaticamente, spesso in modo contraddittorio; il secondo invece è una vittima votata all'autodistruzione, con uno stile di vita reificato e una cultura limitata, presa dagli ingranaggi della storia nei quali ha assoluta fiducia. Ma allora, per chi parteggiare? Chi sostenere in questa lotta tra vinti? Nandy non ha dubbio:

> *Il ragionamento essenziale è semplice. Tra il padrone moderno e lo schiavo non-moderno si deve scegliere lo schiavo non perché si debba scegliere la povertà volontaria o ammettere la superiorità dei sofferenti, non solo perché lo schiavo è oppresso, nemmeno perché lavora (cosa che, diceva Marx, lo rende meno alienato del padrone). Si deve scegliere lo schiavo perché egli rappresenta una cognizione di ordine più elevato, che deve necessariamente includere il padrone come essere umano, mentre la cognizione del padrone deve escludere lo schiavo se non come «cosa». In definitiva, l'oppressione moderna, in opposizione a quella tradizionale, non è un incontro tra il sé e il nemico, tra i governanti e i governati, o tra gli dei e i demoni. È una battaglia tra il sé disumanizzato e il nemico oggettivato, tra gli pseudo dominatori e le paurose altre identità che proiettano sui loro «sudditi». (pp. 20-1)*

Da queste riflessioni, Nandy prende le mosse per analizzare i presupposti e le conseguenze storiche e psicologiche della colonizzazione nella duplice prospettiva dei dominatori e dei dominati. Rompendo con la tradizione, l'autore indaga gli effetti del plurisecolare colonialismo britannico sulla società indiana ed evidenzia come il movimento di Ghandi, proponendo un modello di società e di democrazia basata sulla ricchezza di tradizioni che costituiscono il patrimonio storico e l'identità dell'India, abbia saputo resistere e costituire una delle risposte più efficaci al condizionamento culturale imposto dai colonizzatori.

Nel primo saggio, dal titolo «La psicologia del colonialismo: sesso, età e ideologia nell'India britannica», Nandy sostiene che l'imperialismo britannico in India fondasse la propria egemonia sostanzialmente su due contrapposizioni nette: mascolinità / femminilità ed età adulta / fanciullezza. Tramite queste polarità le gerarchie psicologiche e sociali su cui l'Occidente ha basato le proprie capacità produttive sono state proiettivamente imposte all'India, in un'ottica evidente di dominazione e negazione assolute. Nandy esamina le figure stereotipiche dell'insensibile amministratore britannico e dell'effeminato e fiacco *babu* indiano al suo servizio come esempi di queste polarità, responsabili della trappola culturale e politica in cui sono caduti colonizzatori e colonizzati nello sforzo di cercare una definizione per se stessi. Allo stesso modo, Nandy analizza come queste polarità abbiano influenzato gli sforzi della popolazione indiana del XIX secolo di rivitalizzare le tradizioni induiste. Infatti, proprio a causa dell'influenza degli stereotipi imposti dai britannici, il tradizionale bilanciamento armonico tra i tre concetti fondamentali dell'induismo - cioé *purusatva* (l'essenza della mascolinità), *nārītva* (l'essenza della femminilità) e *klībatva* (l'essenza dell'ermafroditismo) - veniva alterato cosicché gli aspetti mascolini e aggressivi della mitologia induista potessero essere imposti come alternativa alla "virilità" della cultura britannica coloniale. Nandy esami-

na gli scritti teorici e narrativi di autori quali Madhusudan Dutt, Rammohun Roy e Bankimchandra Chatterjee, mostrando come i testi induisti venissero sistematicamente reinterpretati per enfatizzare la *kṣātratej*, l'elemento del valore marziale; o per suggerire l'esistenza di una divinità monoteista mascolina che potesse essere coerente con le qualità ariane condivise con i dominatori cristiani.

Nel secondo saggio, dal titolo «La mente decolonizzata: un punto di vista postcoloniale sull'India e sull'Occidente», Nandy esamina le biografie di due intellettuali e scrittori che, nel bene o nel male, hanno comunque rappresentato punti di riferimento significativi per una maggiore comprensione dell'imperialismo britannico in India. Il primo è Rudyard Kipling, autore che non solo nasce a Bombay (l'odierna Mumbay) nel 1865, ma trascorre in India gli anni formativi, «*profondamente colpito dall'atmosfera romantica, dal colore e dal mistero*» del subcontinente, paese che diviene «*una parte permanente della sua idea di un'infanzia idilliaca, associate ai suoi anni di delizia sicura, e al suo privato giardino dell'Eden dopo la caduta*», per poi allontanarsene nel 1889 e divenire vero e proprio faro della cultura imperialistica britannica. Il secondo è Sri Aurobindo, al secolo Aurobindo Ackroyd Ghose nel 1872 a Calcutta, ma già dal 1879 inviato dalla famiglia a Londra, per sfuggire all'influenza della cultura e della religione indiana, per rimanervi sostanzialmente in pianta stabile almeno sino al 1893 e crescere in un ambito culturale occidentale, salvo poi aderire sia politicamente che spiritualmente alla cultura indiana e sposarne la causa per l'indipendenza. Per Nandy, le esperienze di Kipling e di Aurobindo sono molto simili seppur speculari e sono basate su fasi di elezione e rinnegazione dell'indianità:

> *Kilpling era culturalmente un bambino indiano che crescendo divenne un ideologo della superiorità politica e morale dell'Occidente. Aurobindo era culturalmente un bambino europeo che crescendo divenne un sostenitore della supremazia spirituale dell'India. Kipling dovette rinnegare la propria indianità per incarnare il proprio concetto del vero europeo; Aurobindo dovette riconoscere la propria indianità per diventare la sua versione dell'indiano autentico. Comunque, anche se entrambi possono essere visti come prodotti della psicopatologia del colonialismo, Aurobindo simboleggiò una reazione più universale alle scissioni indotte dal colonialismo. Dopotutto, non dovette rinnegare l'Occidente dentro di sé per diventare la sua versione di un indiano. La cultura occidentale rimase fino alla sua morte un veicolo per l'espressione creativa di sé; non pensò mai all'Occidente come qualcosa al di fuori della portata della grazia di Dio. (pp. 96-7)*

Secondo Nandy, sia Kipling che Sri Aurobindo sono vittime che reagiscono nei confronti della propria fanciullezza coloniale, ma non la superano mai interamente. Questo a causa di una generale artificialità della reazione, così come sono artificiali un consistente numero di simili opposizioni che Nandy prende in esame, tra le quali mascolinità / femminilità e bisessualità; materialismo / spiritualità; prospettiva storica / prospettiva mitologica. Contrariamente al logocentrismo che ha caratterizzato l'atteggiamento dell'Occidente, Nandy afferma che la forza tradizionale dell'Induismo è stata proprio l'aver rifiutato una concezione esclusiva e univoca di se stesso, e aver invece fatto sì che le proprie ambiguità fossero in grado di fare fronte e resistere alle invasioni culturali esterne. Nandy non parteggia per il particolare nei confronti dell'universale o del misticismo nei confronti della razionalità, ma propone una strategia per la sopravvivenza culturale concepita per salvaguardare un ampio ventaglio di convinzioni e di valori sia dei colonizzati che dei colonizzatori:

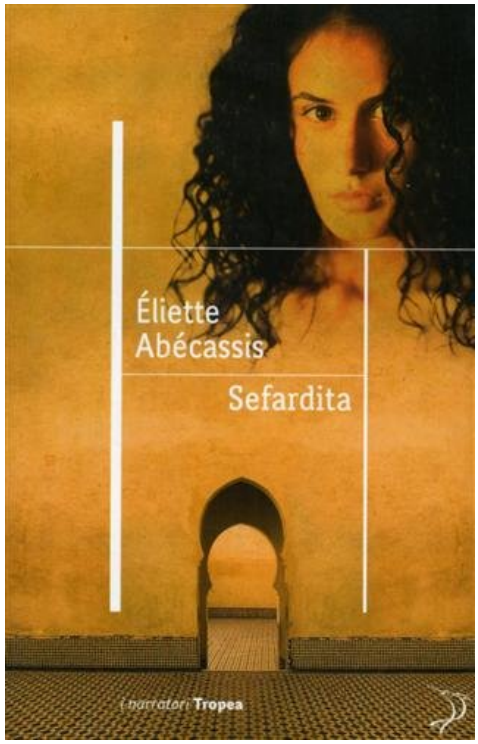
> *L'India non è non-Occidente; è l'India. Al di fuori di quella piccola parte degli indiani che vennero un tempo esposti al pieno impatto del colonialismo e sono ora eredi della memoria coloniale, l'indiano qualsiasi non ha ragione di vedersi come una controparte o un'antitesi dell'uomo occidentale. Il fardello imposto di essere perfettamente non-occidentale vincola solamente l'identità culturale dell'indiano di tutti i giorni, proprio come il più vecchio fardello di essere perfettamente occidentale una volta restringeva (e ancora talvolta restringe) le sue scelte relativamente al suo futuro e a quello della sua società. Questa nuova responsabilità lo costringe a mettere l'accento solo su quelle componenti della sua cultura che sono recessive in Occidente e a minimizzare sia quelle che la sua cultura condivide con l'Occidente, sia quelle che restano indefinite dall'Occidente. La spinta a essere il rovescio dell'Occidente distorce le tradizionali priorità nella visione complessiva dell'uomo e dell'universo da parte dell'indiano e distrugge la gestalt unica della sua cultura. In effetti lo lega sempre più irrevocabilmente all'Occidente. (p. 86)*

E, aggiungerei, rischierebbe di confinarlo ancora di più nel ruolo marginale di vittima del colonialismo, mentre Nandy sostiene che la cultura e la società indiana contemporanee facciano parte di un «policentrismo culturale», definizione che emerge da una delle domande dell'acuta intervista condotta da Umberto Rossi e presente come appendice al volume da lui tradotto. Domanda alla quale Nandy risponde con un vero e proprio peana dell'interculturalità come unica alternativa politica alla globalizzazione massificante:

> *Nel nostro tempo il globale e l'universale sono divisi in modo più netto. Il turismo internazionale, la cucina etnica e la cultura mutevole del mondo delle grandi imprese multinazionali rappresentano movimenti globali, transculturali, ma non necessariamente universali. D'altra parte, i valori e la visione del mondo che troviamo nella resistenza degli zapatisti sono radicalmente diversi da quelli per i quali protestano i monaci birmani. Eppure questi valori e queste visioni del mondo così diverse hanno un senso gli uni per gli altri; possono non essere globali, eppure sono universali. Essi offrono qualcosa di unico eppure di condivisibile al mondo delle idee e dell'azione. Guardate come la gente si è organizzata spontaneamente in diverse parti del mondo contro la globalizzazione e la simpatia che questo dissenso ha riscosso. Non sto parlando dei sindacati o della sinistra ben organizzata; le loro posizioni sono ben note e prevedibili. Parlo di piccoli gruppi che combattono contro le gigantesche multinazionali e macchine statali oppressive, talvolta persino contro tiranni locali. Per quanto i media e gli esperti dello sviluppo considerino tali dissidenti dei romantici dalle idee confuse, i funzionari della Banca mondiale li hanno talvolta difesi e trattati con rispetto, affermando che la Banca condivide i valori dei contestatori. (pp. 124-5)*

Approccio interculturale come resistenza globale per preservare valori e concetti fondamentali, non chiudendosi però al possibile arricchimento culturale, individuale e sociale, proveniente dall'incontro e dalla convivenza con l'Altro. Che, secondo lo studio di Nandy, è la cifra stessa della sopravvivenza della cultura indiana agli oltre due secoli di imperialismo britannico.

Mario Faraone



Éliette Abécassis, *Sefardita*, traduzione di Ester Borgese, Milano, Tropea, 2010, ISBN 978-88-558-0132-4, € 18,00.

Esther Vital, ebrea sefardita nata a Strasburgo, ha il destino inscritto nelle proprie radici che affondano nel lontano Marocco. In un popolo e in una cultura che la fecondano e al contempo la soffocano. Esther ha scelto di essere una donna libera e moderna, ma la sua è un'identità franta, multipla. La tradizione e la voglia di fuga lottano nella sua anima inquieta. A trentatré anni l'amore per Charles Tolédano la travolge. Pensa di lasciarsi alle spalle il passato e le incertezze, legandosi per sempre al suo uomo. Ma alla vigilia delle nozze, a Tel Aviv, lei vestita di porpora come le promesse spose sefardite deve fare ancora i conti con la storia della sua famiglia e del suo travagliato popolo. Insieme ai canti, ai colori, alle cerimonie rituali, compaiono le ombre. La sua famiglia e quella di Charles sono opposte da oscuri segreti e rancori mai sopiti. Un antico maleficio spunta a turbare una modernità apparentemente priva di contrasti.

Una volta tanto la sintesi della bandella rende omaggio, seppure nei limiti della concisione, alla trama di *Sépharade* (2009), bel romanzo di Éliette Abécassis, pubblicato nella buona traduzione di Ester Borgese per i tipi di Marco Tropea Editore. In questo romanzo, Abécassis mette in gioco tutta se stessa, e collega con raffinata abilità una erudita ricerca sulla storia degli ebrei sefarditi allo studio dei misteriosi motivi e sentimenti che si agitano nel cuore umano. Del resto, la ricerca sembra essere uno dei tratti distintivi dell'autrice la quale, in un'intervista con Farian Sabahi pubblicata online nel 2011 su *Kolòt*, dichiara: «*Ho tratto ispirazione da quanto ho visto e vissuto nella mia famiglia: i miei genitori vengono dal Marocco, e sono nata a Strasburgo come la mia eroina Ester, in cerca della sua identità. e mi sono resa conto di quanto fossero importanti le mie origini, non sono solo francese ma ho molte identità diverse. Ma ho tratto ispirazione anche da altre storie, raccolte in Spagna, in Marocco, in Canada e Israele*"»

Nata da una famiglia ebraica sefardita di origini berbero-marocchine, allieva della École Normale Supérieure di Parigi, dal 1997 insegna filosofia a Caen, ed è figlia d'arte: infatti, anche suo padre Armand è professore di filosofia a Bordeaux, ed è noto per i suoi studi sull'ebraismo. Ebrea praticante, la sua educazione e la sua vita sono intrise della religione e cultura ebraica. Già in occasione della stesura di *Qumran*, suo primo romanzo, non si limita ad attingere alle sue conoscenze precostituite sul mondo ebraico, ma spinge le sue ricerche fino a viaggiare in Israele, a Gerusalemme e a Qumran, e negli Stati Uniti, allo scopo di accumulare il maggior numero di dati. Ricerche che durano tre anni, e che producono frutto: infatti, il romanzo è pubblicato nel 1996 e ottiene immediato successo, tanto da essere tradotto in diciotto lingue. Successo che le arride anche nel 1997 con *L'or et la cendre*, storia misteriosa dell'assassinio di un teologo berlinese; e nel 1998, quando si dedica alla

saggistica con *Petite Métaphysique du Meurtre*, uno studio sull'origine filosofica dell'omicidio. Nel 2000 è la volta di *La Répudiée*, romanzo finalista al Grand Prix du roman dell'Académie française e al Prix Femina, ispirato alla sceneggiatura da lei stessa scritta nel 1999 per il film *Kadosh* del regista israeliano Amos Gitai, storia incentrata sulle sorelle Rivka e Malka, nell'ambito della comunità ultraortodossa di Mea Sharim a Gerusalemme, dove le regole e costumi di vita sono dettati dalla religione ebraica, ennesima dimostrazione di come l'autrice concili la sua conoscenza del mondo ebraico con l'esperienza acquisita sul campo. Nel 2001 è la volta di *Le Trésor du Temple*, il seguito di *Qumran*: i due protagonisti, Ari Cohen e Jane Rogers, si ritrovano per indagare sul segreto del Tempio di Gerusalemme. Si tratta della seconda parte della trilogia di Qumran, nella quale l'autrice adotta con efficacia la forma del romanzo d'avventura e di suspense dissimulando fra gli intrighi erudizione e ambizione metafisica. La terza e ultima parte, dal titolo *La dernière tribu*, compare nel 2004. Dal 2002, l'arte di Abécassis si concentra su aspetti più personali e psicologici: quello stesso anno *Mon père* rimette in gioco una relazione idilliaca padre-figlia; nel 2003 *Clandestin*, shortlisted per il Premio Goncourt, si occupa di un amore impossibile tra una ragazza e un clandestino irregolare braccato dalla polizia; nel 2005 *Un heureux événement* analizza il tema della maternità; nel 2011 *Et te voici permise à tout homme* prende in esame le difficoltà nell'ottenere un divorzio religioso. Nel 2013 compare *Le palimpseste d'Archimède*, che racconta la storia dell'assassinio di un rinomato matematico, docente in una delle massime istituzioni scientifiche francesi, l'Ecole Normale Supérieure de Paris. L'assassinio porta i tratti caratteristici di un sacrificio rituale collegato con misteri eleusini dell'antica Grecia.

Sefardita è del 2009. Il romanzo è ambientato in quel mondo ebraico a cavallo tra Europa e Oriente che si definisce «sefardita», termine che deriva dall'ebraico *sefarad* che significa Spagna. Infatti, nel 1492 in seguito alla *Reconquista* della penisola iberica da parte dei re cattolici, gli ebrei che vivevano in loco - discendenti da quelli scacciati nel 70 d.c. dall'esercito di Tito Flavio Vespasiano nella Palestina romana - vengono espulsi dando origine a un consistente fenomeno di diaspora che, se da un lato si diresse soprattutto verso l'Italia e i Balcani, dall'altro ebbe come destinazione il resto del bacino mediterraneo, soprattutto il Maghreb, dove gli ebrei vennero accolti dalle comunità ebraiche ivi già residenti, in particolar modo in Algeria, in Marocco e nell'Impero Ottomano, grazie alla politica tollerante attuata da governanti musulmani. La «grande Storia» del popolo ebraico in generale e sefardita in particolare accompagna la storia personale di Esther, entrando e uscendo in continuazione come un flusso di ricordi personali, per cui il suo racconto è senz'altro quello di una donna contemporanea in un mondo che vive di problemi legati alla modernità, ma fortemente legato all'ingombrante eredità della storia del popolo da cui discende, pesante vincolo che non può esser sciolto con un semplice atto di volontà. Il retaggio multiculturale e secolare è costantemente presente nelle riflessioni della donna: «*Esther era fenicia, era berbera. Discendeva da quel popolo antico, sopravvissuto a tutte le invasioni; era una berbera in diaspora, che viveva sempre in tribù, la sua famiglia. Allora comprese il senso dell'abito rosso, quel colore che aveva indossato e che proveniva da tempi immemorabili in cui ebrei e berberi vivevano uniti in quel paese che era il loro. Quell'abito le veniva dai fenici, antenati dei berberi*». La protagonista è Esther Vital, ebrea sefardita nata e cresciuta a Strasburgo. È francese, si sente francese, ma la sua famiglia è originaria del Marocco e non le verrà mai permesso di dimenticarlo. Sta per sposare Charles Tolédano a Tel Aviv, le due famiglie sono riunite lì. Dovrebbero essere tutti contenti - Esther è sempre stata indipendente e ribelle, ha avuto parecchie avventure amorose, e non sempre con ragazzi ebrei. Invece Charles è ebreo, suo padre è un personaggio importante. E poi, il solo fatto che si sposeranno in Israele è di per sé un omaggio alla loro ascendenza. Eppure... eppure c'è ruggine tra le due famiglie. Pare impossibile ma, anche se si

sono trapiantati in Francia, da entrambe le parti si rivanga la differenza tra gli ebrei di Fès (come i Vital), colti e laici, e quelli di Meknès dallo spirito montanaro e provinciale. E c'è dell'altro, vecchie storie di amore e di patti infranti, di malocchio gettato su una fidanzata bambina, di sentimenti che covano sotto la cenere e durano tutta la vita. Ci sono segreti da tramandarsi di padre in figlio, amuleti che devono essere messi nelle mani del discendente.

Testo ibrido tra romanzo storico e feuilleton, ricco di intrecci classici della letteratura popolare fino al un colpo di scena finale, *Sefardita* invita alla tolleranza. Tolleranza in nome dell'accettazione delle disuguaglianze che nascondono una matrice umana comune. In nome della ricchezza che deriva dalla diversità. È un libro affascinante per tutto quello che ci rivela - storia, religione, filosofia, folklore. Perché anche noi, come Jacob Tolédano, avvertiamo, con lieve sgomento, che forse siamo vicini a una grande perdita. Quello che i nazisti non sono riusciti a fare, forse ci riuscirà la nostra epoca di cambiamenti tecnologici. Il sapere che Jacob ha trasmesso a suo figlio e che a lui è stato trasmesso da suo padre e a questo da suo nonno, andrà perso, perché Jacob non è riuscito *«a trasmettergli la trasmissione»*. Ma è anche romanzo che parla delle seconde generazioni, come Abécassis stessa afferma nell'intervista già citata: *«Per le seconde generazioni trovare una via tra modernità e tradizione, occidente e oriente è difficile. Come Ester, la mia eroina, sono divisi tra le tradizioni e la loro nuova identità. Si sentono responsabili per il passato, e vogliono vivere nei tempi moderni. Sentono la tradizione come un peso, e al tempo stesso quando non obbediscono alla tradizione si sentono colpevoli. Devono trovare la loro strada, come Ester quando capisce che la famiglia non è solo una prigione ma anche motivo di piena realizzazione»*.

Perché i sefarditi - ma lo si potrebbe affermare anche di tutte quelle culture che, come l'indiana, la caraibica, la nigeriana, le africane ed asiatiche in genere, soggette a fenomeni diasporici hanno visto la trasformazione della propria cultura a contatto con le culture dei luoghi di nuova elezione - sono un prodotto interculturale dell'eterna storia della razza umana, non soggetta a sterili e pericolose standardizzazioni e ghettizzazioni politiche o religiose, ma sempre aperta a innovazioni e arricchimenti, vera e propria cifra ideologica del messaggio del romanzo, come il testo apertamente dichiara:

> *Abbiamo tutti identità multiple. Veniamo tutti da un paese, una città o una strada che ci definisce e ci segna per sempre. Siamo nati da una cultura ancestrale che ci imprigiona e ci feconda. Nella vita, assumiamo ruoli che mutano in funzione delle circostanze e dell'interlocutore, del luogo e del momento: esistiamo, multipli di noi stessi, ignari dell'origine di quelle identità che affiorano nostro malgrado, e che ci determinano, nelle azioni, nei pensieri e nei sentimenti. Veniamo presi e confiscati dal nostro passato, che noi prendiamo e confischiamo a nostra volta, nel tentativo di sapere chi siamo, in quella ricerca infinita che ha inizio al primo vagito, che non termina mai - e che si chiama vita.*

Mario Faraone

GUIDO BULLA Per quasi quarant'anni docente di Lingua e Letteratura Inglese presso l'Università di Roma «La Sapienza», Guido Bulla, allievo di Agostino Lombardo, è il traduttore italiano della *Fattoria degli animali*. È autore del saggio *Il Muro di vetro. «Nineteen Eighty-Four» e l'ultimo Orwell* (Roma, Bulzoni, 1989). Ha curato il Meridiano Mondadori *George Orwell. Romanzi e saggi* (2000) e una recente raccolta di scritti inediti dello stesso autore, *George Orwell. Letteratura palestra di libertà* (Oscar Mondadori, 2013). Da diversi anni è impegnato nella curatela e traduzione in versi delle opere teatrali di Shakespeare per la Newton & Compton di Roma.

GIUSEPPE D'ACUNTO Dopo aver insegnato a contratto presso la Facoltà di Filosofia dell'Università «La Sapienza», è attualmente docente di Filosofia morale presso l'Università Europea di Roma. Ha pubblicato i seguenti volumi: *La parola nuova. Momenti della riflessione filosofica sulla parola nel Novecento*, Rubbettino, Soveria Mannelli (Cz) 2006; *La prosa del senso. La dinamica della significazione in Merleau-Ponty*, IF Press, Morolo (Fr) 2006, 2012[2]; *L'etica della parola. La riflessione sul linguaggio di Paul Ricœur*, ETS, Pisa 2009; *Il problema del testo fra linguistica ed ermeneutica*, Lithos, Roma 2009; *L'istanza del soggetto parlante. Il problema linguistico dell'enunciazione*, Lithos, Roma 2010; *Tomismo esistenziale. Fabro, Gilson, Maritain*, IF Press, Morolo (Fr) 2011; Dualitas. *Figure del dubbio e dell'errore in filosofia*, Studium, Roma 2012; *Semiotica dell'espressione. Il gesto che si fa ritmo, parola*, Lithos, Roma 2013. Di recente, ha curato: L. Scaravelli, *Scritti su Cartesio*, Angeli, Milano 2007; E. Hoffmann, *Antitesi e partecipazione in Platone*, Studium, Roma 2010; C. Fabro, *Scritti sulla libertà*, Studium, Roma 2013.

MARIO FARAONE è dottore di ricerca in Letterature dei Paesi di Lingua Inglese (Università di Roma «La Sapienza» - Istituto Universitario Orientale, Napoli), e *Fellow* della Christopher Isherwood Foundation at the Huntington, Los Angeles. Ha insegnato «Letteratura Inglese» e «Letterature dei Paesi di Lingua Inglese» all'Università di Trieste, e alle università di Roma, Cassino, Pescara e Foggia. Ha pubblicato *Un Uomo Solo*, studio monografico su narrativa autobiografica e rinnovamento spirituale nell'opera di Christopher Isherwood; saggi su arte e politica negli anni Trenta, sulla narrativa di viaggio, sulla diaspora indiana nel Regno Unito, e studi su Shakespeare Emerson, Beckett, Joyce, Eliot, Beckford, Meredith, e Powell. Ha recentemente pubblicato *L'isola e il treno*, studio monografico su impegno politico e produzione artistica nell'opera dell'intellettuale marxista britannico Edward Upward; *Il morso del cobra*, studio sulla ricezione artistica della religione Vedanta negli scritti di Christopher Isherwood; e *Su il sipario, Watson!*, la prima edizione critica e annotata dei drammi teatrali di William Gillette e Arthur Conan Doyle su Sherlock Holmes.

GIANNI FERRACUTI insegna Letteratura Spagnola all'Università di Trieste. Svolge ricerche sulla letteratura e la società del rinascimento e del barocco e sul periodo modernista. Ha realizzato diversi studi e traduzioni su Ortega y Gasset e la filosofia spagnola contemporanea, tra cui *Traversando i deserti d'occidente: Ortega y Gasset e la morte della filosofia,* «Mediterránea», 13 /2012 (volume monografico). Ha fondato e dirige il Centro di Studi Interculturali «Mediterránea» (Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Trieste), che pubblica collana di studi «Mediterránea» e la rivista «Studi Interculturali». Gestisce dal 1998 il sito «Il Bolero di Ravel», *www.ilbolerodiravel.org*, e *www.retemediterranea.it* dove sono disponibili le pubblicazioni del Centro.

IRMA HIBERT nata a Sarajevo nel 1980. Ha svolto gli studi di *Lingue e Letterature Straniere* presso l'Università degli Studi di Trieste, dedicandosi poi a ricerche su Ernesto Sábato e sui temi dell'identità culturale. Nel 2007 ha conseguito un master in *Progettazione e Management Culturale* a Venezia, poi il dottorato di ricerca in *Letteratura spagnola e ispano-americana* presso l'Università di Ljubljana, con una tesi sul postmodernismo e Antonio Múñoz Molina. Contrattista di *Letteratura spagnola* presso l'Università di Trieste, è autrice e traduttrice di testi letterari in prosa e poesia, tra cui opere di Kent Johnson, le poesie di Antonio della Rocca, Patrizia Vascotto, Juan Octavio Prenz, l'opera teatrale *RE: Pinocchio*, dell'autore bosniaco Almir Bašović, oltre ad essere lei stessa autrice. È attivamente impegnata nella promozione della cultura bosniaca e della sua città natale, Sarajevo.

GIOVANNA MANZATO si è laureata a Trieste in Scienze e Tecniche dell'Interculturalità, Facoltà di Lettere e Filosofia, con una tesi sulla letteratura inglese di viaggio. Ha frequentato corsi post laurea in project management e progettazione europea. Insieme a Mario Faraone, Martina Bertazzon e Roberta Tommasi ha curato *Scorci improvvisi di altri orizzonti: sguardi interculturali su letterature e civiltà di lingua inglese* (Morrisville, NC,

LULU Enterprises, 2008), volume di studi interculturali sulle letterature e sulle civiltà dei paesi di lingua inglese. Dal 2009 ha collaborato con la Provincia di Gorizia per vari progetti di politiche giovanili e processi partecipativi, tra i quali il progetto europeo Youth AdriNet, che l'ha portata a conoscere da vicino alcuni Paesi del sudest Europa. Nell'ambito di queste collaborazioni, ha curato l'editing dei testi *S.E.I. con i giovani. Il Sistema Educativo Integrato come metodologia dinamica per le politiche giovanili in contesti europei* (2013) e ha collaborato al percorso di produzione ed editing delle *Linee Guida del progetto Youth AdriNet* (2013). Attualmente lavora a Monfalcone come progettista di servizi educativi per una cooperativa sociale.

MIRZA MEIDANIJA Docente di letteratura italiana presso la Facoltà di lettere e filosofia a Sarajevo, ha pubblicato le monografie: *Verbi irregolari in italiano*, Matična biblioteka, Istočno Sarajevo, 2008; *Italo Svevo dal naturalismo all'invito al raccoglimento*, Mediterranea, Trieste, 2013; *Italo Svevo od naturalizma do poziva na sabranost*, Mediterranea, Trieste, 2014. Saggi e articoli: «Nesposobni - neprilagođeni junak Itala Sveva», *Pismo*, 2009; «Poetska tišina Đakoma Leopardija», *Radovi Filozofskog fakulteta u Sarajevu*, 2010; «Poetika Neorealizma», *Sophos*, 2010; «Italo Svevo, jevrejski pisac», *Izraz*, 2011; «Manzonijevi Zaručnici kao historijski roman», *Pregled*, 2011; «La memoria di Aaron e Italo Svevo», Aonia edizioni, 2013 «Pojam ljubavi u Boccacciovom Decameronu», *Pregled*, 2013.

ROSANNA SIRIGNANO è dottoranda in Semitistica presso l'Università «Ruprecht Karl» di Heidelberg e *Wissenschaftliche Hilfskraft*presso il «Cluster of Excellence Asia and Europe in a Global Context» della stessa Università. Si è laureata all'Università «L'Orientale» di Napoli in Studi Arabo-Islamici e del Mediterraneo con una tesi in Dialettologia Araba. Lo scopo della sua ricerca è ampliare la conoscenza dell'arabo palestinese attraverso fonti indirette, come le opere etnografiche. In particolare, si occupa del recupero e dell'analisi dei testi in arabo raccolti dall' antropologa svedese Hilma Granqvist (1890-1972) durante la sua ricerca di campo nel villaggio palestinese di Artas.

EDINA SPAHIĆ è professoressa di Lingua spagnola presso la Facoltà di Filosofia dell'Università di Sarajevo. La sua ricerca è incentrata sulla traduzione letteraria e sulle unità fraseologiche bosniaco-spagnole, temi già affontati nella tesi dottorale presso l'Universidad Complutense di Madrid. Si occupa anche di traduzione e interpretazione in zone di conflitto. Ha pubblicato numerosi articoli e traduzioni letterarie, tra cui «El papel del intérprete/traductor en situaciones de conflicto bélico: el caso de la ex-Yugoslavia, 1992-1995», in Daniel M. Sáez Rivera (ed.), *Últimas tendencias en traducción e interpretación,* Iberoamericana Vervuert, Madrid 2013.

PIER FRANCESCO ZARCONE - Laureato in Giurisprudenza e dottore in Diritto Canonico, ha svolto un'intensa attività di ricerca su tematiche di storico-religiose, teologie cristiane, filosofia, dottrine politiche, ed è autore di numerose monografie, tra cui: *Rousseau totalitario* (Ege), *Il lato oscuro della democrazia* (Il Cerchio), *Portogallo anarchico e ribelle* (Samizdat), *Los amigos de Durruti nella rivoluzione spagnola* (Samizdat), *Gesù profeta rivoluzionario* (Macrolibrarsi), *Gli anarchici nella rivoluzione messicana* (Massari), *Dopo il quinto sole. Il Messico e le sue rivoluzioni* (Massari), *Spagna libertaria* (Massari), *Islam. Un mondo in espansione* (Massari). È di recente pubblicazione *Il Messia armato. Yeshu bar Yoseph* (Massari 2013). Collabora regolarmente col blog «Utopia Rossa», con articoli sui cristianesimi e commenti alle vicende del mondo islamico.